Drydens heroische Tragödien als Ausdruck höfischer Barockkultur in England.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
einer Hohen Philosophischen Fakultät
der Eberhard-Karls-Universität
zu Tübingen

vorgelegt
von

Wolfgang Mann
aus Stuttgart.

1932

Gatzer & Hahn, Graphische Werkstätten, Schramberg (Württemberg)

Referent: Professor Dr. Walter F. Schirmer.

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Universität Tübingen.

30. Juli 1932.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsangabe.

	Seite
Grundsätzliche Vorbemerkungen.	1—2
Zur literar-historischen Einreihung von Drydens heroischen Dramen.	2—7
Das Höfische als Traggerüst des heroischen Dramas.	7—30
Der Platz der Erotik im heroischen Drama.	30—43
Die Auffassung vom Tode.	44—53
Der Augenblick als die beherrschende Zeitkategorie im heroischen Drama und die sich hieraus ergebenden Folgerungen.	53—61
Die Frage individueller oder typischer Gestaltung der Helden im heroischen Drama.	61—68
Literaturangabe.	69

Grundsätzliche Vorbemerkungen.

Absicht der vorliegenden Arbeit ist, dem oft behandelten heroischen Drama Drydens von der Seite seines Gehaltes beizukommen.

Daß es ein Gebilde literarischen Barockes ist, ist unbestreitbar, sofern man mit Walzel Barock faßt als eine Kunst, „in deren Gehalt eine pathetische Spannung liegt, der, wenn nicht reinliche begriffliche Umgrenzung, doch ideelle Abstraktion vom Leben eigen ist, keineswegs hingebungsvolles Erlauschen des Lebens, das in seine Oberfläche hinein w ä c h s t ... Der Augenblick gewinnt einen übersteigerten Ausdruck. Dieser Typus ... besitzt eine machtvolle Dynamik ... Das Jähe des Ausbruchs beeinträchtigt ... den Reichtum eines Ausdrucks, der dem wechselnden Gehalt jede Abschattung ablauscht" [1]).

So gefaßte Barockhaftigkeit des heroischen Dramas ist heute anerkannt [2]). Absicht der Arbeit ist es, aus Anregungen, die aus dem (vielleicht freilich einseitigen) Werke Günther Müllers [3]) empfangen wurden, „höfische Kultur" als die Leitidee des heroischen Dramas aufzuzeigen und die Barockhaftigkeit damit näher zu umgrenzen. Dabei liegt der Hauptakzent auf dem Gehaltlichen, nicht eigentlich auf der stilistischen Seite, deren Behandlung eher einer anderen Fragestellung in Bezug auf das heroische Drama entspricht: inwiefern nämlich das heroische Drama eines Dryden schon als Ende der Barockdramatik anzusehen ist und wie sich barocker Gehalt mit schon klassizistischer Gestalt verträgt. Darauf wird später einmal zurückzukommen sein.

---

[1]) Walzel, Gehalt und Gestalt S. 391 ff.

[2]) So Fehr im Handbuch; Bohn in der angeführten Arbeit; Chase mindestens in der Tatsachenfeststellung, ohne daß diese Stilfolgerung gezogen.

[3]) G. Müller, Höfische Kultur des Barocks in: H. Naumann/G. Müller, Höfische Kultur.

Die Beschränkung auf die wenigen heroischen Dramen Drydens wollte verhindern, daß die behauptete Abhängigkeit von höfischer Kultur als für das ganze heroische Drama generell notwendig angesehen wird. Die nötige Beweisarbeit dafür überschritte den Rahmen der Arbeit weit. Vielleicht kann sie doch in Zukunft geleistet werden.

Ein Wort sei erlaubt in Hinsicht auf die benützte Literatur: sie diente im wesentlichen zur Bestätigung des selbständig Erarbeiteten. Nur einer Arbeit erkläre ich mich tiefer verpflichtet neben den schon genannten: dem Aufsatze Flemings über „die Auffassung des Menschen im 17. Jahrhundert", die mir manchen Leitgedanken an die Hand gab.

Zur literar-historischen Einreihung von Drydens heroischen Dramen.

Dryden ist ohne eine Kenntnis der Zeit, in der er lebte, nicht zu verstehen. Von der leidenschaftlichen Bewegung zu Anfang des 17. Jahrhunderts, die im Zusammenprallen religiöser Gegensätze ihren Grund hatte, wird nach 1660 sachte abgerückt zu einer ruhigen Verbürgerlichung der Gesellschaft; über der breiten, ruhiggewordenen Masse steht eine nur dünne Feudalschicht: Whitehall. Sie ist Drydens Publikum. Das ist von Bedeutung, da Dryden doch letztlich Literat — und damit publikumsabhängig — ist, und nicht Dichter im höchsten Sinne, der einem inneren Gesetze folgend unabhängig von Umweltsmeinung eben schaffen muß. Als Literat aber ist er auch literarischer Tradition und herrschenden literarischen Zeitströmungen stark verhaftet. Ein Bezugnehmen auf die voraufgehende englische nicht nur, sondern auch klassisch-antike, französische, italienische, spanische Literatur findet sich überall bei ihm, teils ausgesprochen, teils unbewußt. Es ist sein Ehrgeiz, durch umbildende Fortsetzung der Tradition der Dichtung neue Wege zu weisen; dies umsomehr als er die Literatur der Elisabethanerzeit als ausgelaufen ansieht und ein starkes Gefühl dafür hat, daß die veränderte Zeit auch veränderten Ausdruck in der Dichtung erfordert. So kann er fordern: „either not to write at all or to attempt some other way." [1]). Freilich muß er dann später erkennen, daß er wohl nicht mehr der alten „gotischen" Elisabethanerdramatik folgen kann, daß er aber auch der „klassizistischen" Dramatik, die er heraufziehen fühlt, noch ferne steht, eine unglückliche Janusgestalt:

[1]) Ker. I S. 99; dazu den weiteren Zusammenhang der Stelle.

„Let him retire, betwixt two Ages cast,
The first of this, and hindmost of the last.
A losing Gamester let him sneak away." [1])

Denn das ist bei einer Einreihung Drydens in die literar-historischen Strömungen festzuhalten, daß ein Wiederanknüpfen an die Klassik erstrebt wird. In ihr glaubt man ja am sichersten zu finden, was letztes Wunschbild ist: „Idealität und Distanz fordernde historische Geste." [2]). Mit dem Glauben, dies in der Antike zu finden, steht Drydens Generation, deren wesentlicher Exponent er ist, doch nicht allzufern von der Dramatik der Elisabethaner; was bei diesen sich als Folge der starken Beeinflussung von Seneca her [3]) aufzeigen läßt: „das Streben nach klassischer Idealität, der als heroisch empfundene schwere rhetorische Prunk, die große Geste des heldenhaft gewählten Freitodes" [4]), das läßt sich auch bei Dryden als vorhanden und beherrschend aufzeigen. Dennoch ist das Gefühl, etwas anderes als die Elisabethaner zu geben, richtig: es wird versucht, das elisabethanische Barock zu glätten und zu einer klassischen Linienführung zurückzukommen. Von da aus erklärt sich die — mindestens theoretische — Vormachtstellung der Regeln von den drei Einheiten. Erreicht wird das angestrebte Ziel noch nicht: es entsteht ein andersgearteter Barock, wie die außergewöhnlichen, keineswegs noch normativen (und das ist ja letzte Folgerung eines Strebens nach Klassik!) Gestalten der heroischen Dramen, ganz abgesehen von allem „rant", deutlich zeigen. Letzter kritischer Maßstab für Dryden ist, ob sein Drama dem Anspruch der Zeit auf die „civilité française" gerecht wird; ob das eigentlich Dramatische dabei verloren geht, ist viel weniger wichtig.

Noch ein Letztes ist im Auge zu behalten: der Literat Dryden hat e i n e n Traum, den er durch sein ganzes Schaffen zu verwirklichen strebt: ihm erscheint als höchste dichterische Leistung das Epos, das heroische Gedicht. Trotz aller Anerkennung und Gefolgschaft, die Aristoteles von ihm erfährt, geht er darin nicht mit ihm, das Drama als die höchste Form der Dichtung anzuerkennen. Es erfährt seine Beurteilung von den Ge-

[1]) Prologue to Aureng-Zebe; Z. 21—23.
[2]) Schirmer, a. a. O. S. 12.
[3]) cf. F. L. Lucas, Seneca and Elizabethan Tragedy. Cambridge 1922.
[4]) Schirmer, a. a. O. S. 14.

setzen des Epos aus, ja, wird als eine Art „Kleinepos" aufgefaßt [1]). Dryden versucht durchaus, das eigentliche Epos zu schaffen; doch empfindet er diesen Versuch als noch nicht gelungen im „Annus mirabilis", dem er selber das Urteil spricht: „I have called my Poem Historical not Epick, though both the Actions and Actors are as much Heroick as any Poem can contain. But... the Action is not properly one... too bold a title for a few Stanzas which are little more in number than a single Iliad." [2]); das Stoffliche und die Spieler der großen Handlungen werden als heroisch-episch anerkannt, aber der Umfang ist noch zu klein, das Geschehen zu zersplittert. Dieser Kritik ist zuzustimmen. Was als Forderung blieb, ist erreicht in Absalom and Achitophel. Der Titel: „a Satire" darf einen nicht stutzig machen: es ist ein Epos in Stil und Geisteshaltung, und es ist wohl das Klassischste, was wir aus seiner Feder haben. Die Umsetzung der Zeitereignisse in eine weit zurückliegende Zeit befreit es von der Fessel der Historie, die auf dem Annus mirabilis noch lastend lag (er spricht von einer „broken action tied too severly to the laws of History" und spricht auf Grund davon Lukan den Titel eines Epikers ab und nennt ihn einen Historiker in Versen). Ein wichtiger Punkt: auch in den Dramen spürt man stets das Ausgehen von den historischen Tatsachen, Aureng-Zebe entstammt fast zeitgenössischem Geschehen, aber durch die Ferne dieses Geschehens wird auch da der Indifferenzraum geschaffen, der für das epische Gedicht notwendig ist, das in allzu realistischem Rahmen für das Gefühl der Zeit ein wesentliches Merkmal des Dichterischen verlöre. Das heroische Drama nun ist der andere große Versuch, das epische Gedicht zu schaffen: die Rolle des Helden als Persönlichkeit der großen Welt, als des großen Kämpfers und des großen Liebhabers; das Abrollen der Handlung in Episoden, nicht in Entwicklung; das Sprengen des Fünf-Akte-Rahmens in der Conquest of Granada, die die Taten Almanzors nicht auf engen Raum zusammenpressen kann; die Darstellung nicht eines Konflikts, sondern einer Karrière; das Eingreifen des Uebernatürlichen — alle diese Züge entstammen epischer Tradition. Und auf das Epos als Quelle der Inspiration verweist ja auch Dryden selbst nachdrücklich.

---

[1]) „an heroic play ought to be an imitation, in little, of an heroic poem." Ker I. S. 150.

[2]) Sargeaunt, S. 19 Z. 32 ff.

Damit aber, daß die Gesetze des Epos, die Inhalte des Epos, die Gestalten des Epos umgesetzt werden in solche des Dramas, wird es verständlich, daß ihnen das eigentlich Dramatische manchmal fehlen mag: der Kampf des Menschen mit den Mächten des Geistes, mit einem Transzendenten; mit einem Worte: Geistigkeit. Von Drydens Wollen aus, von den Voraussetzungen seines Werkes aus muß aber dieser Versuch, seinen Lebenstraum zu verwirklichen und das epische Gedicht zu schaffen, als gelungen bezeichnet werden.

In knappen Linien sei noch die Entwicklung des heroischen Dramas Drydens gezeichnet. Die erste selbständige Arbeit dieser Art Drydens, nach der Kollaboration mit Howard an der Indian Queen, ist der Indian Emperor, auch der ganzen Handlungsanlage nach eine Fortsetzung der Indian Queen. Immerhin rückt die Gestalt der Almeria, der Vertreterin des Bösen, stärker in den Vordergrund als dies bei den Gegenspielern und -spielerinnen Montezumas der Fall gewesen war. Damit ist wenigstens e i n e Gestalt einigermaßen scharf umrissen, der Titelheld Montezuma wird daneben nicht gleich deutlich und der spanische Gegenspieler Cortez bleibt erst recht im Ungewissen. Die Maiden Queen, das nächste hiehergehörige Werk, wirkt stärker durch seinen Komödienteil als durch die heroischen Partien. Es fehlt da das fürs heroische Drama so notwendige Schlachtgetümmel und Schwerterklirren, es fehlen die immer so wirkungsvollen Kerkerszenen mit ihrem Kettengerassel, es ist zu wenig laut — die Leidenschaften sind in diesem Werk, das um Fragen der Etikette und des einer Königin Erlaubten geht, doch zu gedämpft: die fehlende Psychologie wird hier durch äußeren Aufwand nicht überdeckt. Doch diese größere Stille war nur vorübergehend: Tyrannic Love hat eine verwickeltere Handlungsführung als die bisherigen Stücke, die sich verwirrenden Fäden werden nicht gelöst, sondern zerhauen: am Schlusse steht nur noch das Paar Berenice und Porphyrius auf leichenbestreuter Szene. Der Tod spielt die Rolle des Lösungsmittels. Die Herausarbeitung des villain über die andern Gestalten hinaus steht hier auf einem Höchstpunkte. Und dabei ist das Drama gedacht als eine Predigt in dramatischer Form — doch bleibt die Gestalt der heiligen Katharina zu farblos, als daß man solche Absicht als durchgeführt ansehen dürfte. Den Höhepunkt bedeutet dann zweifellos das Riesenwerk: the Conquest of Granada. Dryden handelt anscheinend gegen eigene theoretische Erkenntnisse, wenn er statt der geforderten e i n e n

großen Handlung deren drei gibt, doch ist sowohl die Abdallah-Lyndaraxa-Handlung wie auch die Geschichte des Liebespaares Ozmyn-Benzayda mit der Almanzor-Almahide-Handlung hin und her verknüpft und damit weiter aufgefaßten Forderungen genug getan. Dryden braucht diese Nebenhandlungen, um für die beiden Hauptgestalten den Hintergrund zu schaffen, von dem sie sich abheben können. Wie in diesem Drama alles Riesenausmaße annimmt, so ist Tugend übertugendhaft (und damit jeder Individualität und Greifbarkeit entzogen), Laster mehr denn lasterhaft (und doch gewinnt die ehrgeizige, schlangenkluge Lyndaraxa Gestalt): immerhin ist es typisch, daß auch hier das abschreckende Beispiel besser gelingt als das moralische, so daß das eigentliche Ziel dieser Dramen verfehlt ist, irgendwie Beispiel und Lehre zu sein. Die Conquest of Granada hinterläßt einem einen mächtigen Eindruck, der sich rational nicht leicht begründen läßt: zergliederte man das Doppeldrama, man stieße doch auf reichlich Schwächen und hohle Stellen; aber die Geschlossenheit dieser heroischen Märchenwelt verbietet einem solches Einzelinterpretieren, das dem Geiste des Ganzen nicht gerecht werden kann. Dafür ist das Rehearsal der beste Beleg; da wird Torheit um Torheit angekreidet, zerzaust und lächerlich gemacht. Man sollte denken, einen solchen Schlag hätte das heroische Drama nicht zu verwinden vermocht, da Lächerlichkeit tödlich ist. Es war aber nicht der Fall: es bestand noch Jahrzehnte fort. Dryden freilich bog zunächst offenbar die heroische Handlung seines Marriage à la Mode vorsichtig ab — und wir danken es ihm, da die Komödienszenen von einer entzückenden Leichtigkeit sind. Und auch nachher kehrte er nicht mehr mit vollen Segeln ins alte Fahrwasser zurück: Aureng-Zebe bedeutet das Ende des heroischen Dramas. Form und Wortgebung haben sich noch nicht stark gewandelt, doch ist auch da der Einbruch eines neuen Geistes spürbar. Was den Wechsel am besten sichtbar macht, ist das Beschränken der treibenden Kräfte in Aureng-Zebe auf die eine Grundleidenschaft für Indamora, worin eine Annäherung an ein Charakterdrama zu sehen ist: Charaktere aber fehlten dem bisherigen heroischen Drama, das typische Gestalten wollte und gab. Und tatsächlich folgt auf den Aureng-Zebe Drydens größte dramatische Leistung: All for Love. Diese Tragödie vermag sich tatsächlich als eigenwertig neben Shakespeares Antonius und Cleopatra zu behaupten. Das Große und Neue daran ist die ungeheuere Folgerichtigkeit, mit der hier die Handlung aus

einer einzigen tragischen Lage herausentwickelt und der Wille einer einzigen Leidenschaft, der Liebe, untergeordnet wird. Wie einmal der Tragödientitel Love and Honour in seiner Zweiteiligkeit als Programmwort dienen konnte, so ist auch dieser Dramentitel Fanal einer neuen Richtung: All for Love. Das heroische Drama mit seiner Vielsträngigkeit und diffusen Bewegung hat vor der klassischen, einsträngigen Gespanntheit ausgespielt.

Das Höfische als Traggerüst des heroischen Dramas.

Daß zu einem Verständnis des heroischen Dramas eine Einsicht in die Beziehung zum Hofe Karls II. notwendig ist, darauf wurde schon von jeher hingewiesen. Freilich war der Blickpunkt, unter dem diese Beziehung gesehen wurde, häufig der ethischen mehr als einer ästhetischen Sphäre entnommen, d. h. man wertete mehr das Vorhandene als daß man sich um die Voraussetzungen, um die wirkenden Einflüsse, um den ganzen Vorgang des Entstehens bemühte. Auch der Versuch Nicolls, das heroische Drama aus der Psychologie der Zeit zu verstehen, erfaßt die hier gestellte Aufgabe nicht ganz. Er sagt: „the age was distinctly unheroic: and yet it was not so cynical as to throw over entirely the inculcation of heroism. To present, however, heroism in real-life plays would have raised too sharp a distinction between what was and what might have been, and accordingly in the heroic tragedy heroism is cast out of the world altogether and carried to an Eastern or antique realm of exaggerated emotions, mythical und hopelessly ideal... a tale of a land of nowhere. We are interested in that land, but we do not hope ever to enter therein." [1]).

Danach erscheint es, als ob das heroische Drama dem tatsächlichen Geist der Zeit entgegengesetzt gewesen sei: im Gegenteil! Es vertritt recht eigentlich den Geist der Zeit, zumindest wenn man als die Vertreter des Zeitgeistes die herrschende Oberschicht will gelten lassen. Es erscheint, als ob es reine Phantasmagorie gewesen sei, absichtslos über die eine Absicht hinaus, einen Abend lang zu unterhalten. Wieder dürfte das Gegenteil richtig sein: das heroische Drama ist im Grunde tendenziös.

[1]) A. Nicoll, Restoration Drama 1923. S. 79.

Die Erklärung für eine solch gegensätzliche Auffassung liegt doch wohl in einer verschiedenen Deutung des Begriffes „heroic". Nicoll faßt es als einen Charakterzug, als das wahrhaft Große im Menschen, das notwendig auch die große Handlung ergeben muß, erfaßt es als das Männliche an sich, das ohne viel (und vor allem große) Worte auskommt, vielmehr sich durch seine Auswirkung in der Lebenswirklichkeit erweist; die andere Auffassung, die diese erste überlagert — denn diese ursprüngliche Auffassung des Heroischen findet sich bei Dryden freilich auch — ist die, wonach das Heroische eine Qualität ist, etwas Erworbenes viel mehr als Gewachsenes, ein Stück Lebensführung viel mehr als Lebenshaltung: auf eine kurze Formel gebracht könnte man sagen, das Heroische ist für Dryden der Sinn für Dekorum. Dekorum aber ist recht eigentlich das Wesen der hohen Gesellschaft, ausgesprochenermaßen des Hofes. Ja Dekorum ist nicht nur Wesen, sondern zugleich auch Leistung dieser Gesellschaft. In jeder Leistung aber steckt nun etwas Positives, etwas, was auf andere eine Wirkung ausüben kann, fast ausüben muß. Auf diesen Leistungscharakter höfischen Wesens kommt es stark an, wenn man verstehen will, was die Beeinflussung von dorther für Dryden bedeutet. Sie kann dann nicht rein negativ sein, sondern muß im Dichter Kräfte entbinden und wirksam werden lassen, die der Zeit wieder etwas von dem zurückgeben, was er von ihr empfangen hat: er wirkt aus dem und mit dem, was er von der Zeit empfangen hat, wieder für die Zeit und wird so, gewollt oder ungewollt, bewußt oder unbewußt Wortführer der Zeittendenzen, seine Werke werden Tendenzwerke. (Daß sie überhöht werden können und überzeitliche Wirkungen auszuüben vermögen, besagt gegen diese ursprüngliche Zeitverbundenheit und dieses der Zeit Verpflichtetsein dichterischer Werke nichts.)

Dryden selbst empfindet dieses höfischer Kultur Verpflichtetsein sehr deutlich. Dafür bieten seine theoretischen Schriften Beispiele genug. Doch auch die Praxis des Theaterschriftstellers spricht davon auf Schritt und Tritt. Beidem soll getrennt nachgegangen werden, wenn sich auch manche Ueberschneidungen nicht werden umgehen lassen.

Hingewiesen werden darf einmal auf die mancherlei Aussagen über die Aufnahme, die die heroischen Dramen am Hofe fanden. Voraus stehe ein Abschnitt aus der Preface zu Tyrannic Love: „I was moved to write this play by many reasons:

amongst others, the commands of some persons of honour, for whom I have a most particular respect, were daily sounding in my ears, that it would be of good example to undertake a poem of this nature"[1]), wonach Dryden aus Hofkreisen zu seinem Werke angeregt worden ist, zu einer Zeit freilich, da schon andere Werke voraufgegangen und Anklang gefunden hatten: so nannte der König die Maiden Queen „sein Stück", ja veranlaßte auch den Druck des Werkes[2]). In der Vorrede zum Indian Emperor sagt Dryden: „the favour which heroic plays have... found upon our theatres, has been wholly derived to them from the countenance and approbation they have received at court. The most eminent persons for wit and honour in the royal circle having so far owned them, that they have judged no way so fit as verse to entertain a noble audience, or to express a noble passion... To the court I owe its fortune on the stage."[3]). Diese Aussage ist interessant nicht nur wegen der Tatsache der Anerkennung, die Drydens Dramen fanden, sondern auch, weil sie uns sehen läßt, worauf es ankam: to entertain a noble audience, to express a noble passion. Die Hofgesellschaft wird anerkannt als die berufene Richterschaft über Gehalt und Gestalt der Dramen, da sie ja the most eminent persons for wit and honour in sich begreift: wit — das ist die Qualität, die sie zum Urteil über die Gestalt berechtigt; honour — darin liegt die Berechtigung für eine Beurteilung des Gehaltes. Auf sie mußte also das Drama zugeschnitten sein: fand es dort Anerkennung, so entsprach es offenbar den Anforderungen und man durfte sich auf solche Anerkennung als auf eine letzte Instanz berufen, wie Dryden das ja auch tut; zur Verteidigung des Reimverses setzt Dryden in der Epistle dedicatory, die dem Essay of Dramatic Poesy vorangeht, als letztlich entscheidend: „the court, which is the best and surest judge of writing, has generally allowed of verse; and in the town it has found favourers of wit and quality"[4]), wobei doch auch im Nachsatz auf das favourers of... quality Nachdruck zu legen ist: auch da wird eine höhere gesellschaftliche Stellung als entscheidend gesehen.

„Es entsprach den Anforderungen." Welcher Art waren diese? Auf eine kurze Formel gebracht finden wir es im Essay

[1]) Works III, 376.
[2]) Works II, 417.
[3]) Works II, 285.
[4]) Ker. I, S. 24.

of dramatic Poesy: „Tragedy... is wont to image to us the minds and fortunes of noble persons, and to portray these exactly"[1]).

Darnach ist also der Personenkreis zu beschränken auf große Herren, deren Schicksale und deren geistige Haltung aufgezeigt werden sollen, so zwar daß Bild und Vorbild sich decken sollen. Es wäre aber nun falsch, anzunehmen, daß die Helden so gegeben werden sollten, wie sie sich in ihrer Zeit zeigten, daß auch nur im geringsten der Versuch gemacht würde, ein historisierendes Drama zu geben. Die Vorbilder sind die Edelleute, die Whitehall bevölkern, deren „mind" ist die augenblickliche und gegenwärtige Geisteshaltung. Diese tritt nun am greifbarsten da zutage, wo sie laut wird: Die mündliche Aussage in der Unterhaltung ist die unmittelbarste (wenn auch vielleicht nicht immer objektivste) Wesensäußerung. So erklärt sich der so oft wiederholte Hinweis auf die Bedeutung der Konversation für die Verfeinerung im dramatischen Schaffen der Zeit. Ohne den höfischen Einfluß, der sich in der ganzen Lebenshaltung Englands — auch hier wieder: des Englands, das nur zählte, eine schmale Oberschicht! — fühlbar machte, wäre die Höhe, die Dryden nun erreicht sieht, nie erreicht worden:

„Now, if they ask me, whence it is that our conversation is so much refined? I must freely... ascribe it to the court; and in it, particularly to the king, whose example gives a law to it. His own misfortunes and the nation's, afforded him an opportunity, which is rarely allowed to sovereign princes, I mean of travelling, and being conversant in the most polished courts of Europe; and, thereby, of cultivating a spirit which was formed by nature to receive the impressions of a gallant and generous education. At his return, he found a nation, lost as much in barbarism as in rebellion; and as the excellency of his nature forgave the one, so the excellency of his manners reformed the other. The desire of imitating so great a pattern first awakened the dull and heavy spirits of the English from their natural reservedness; loosened them from their stiff form of conversation, and made them easy and pliant to each other in conversation. Thus, insensibly, our way of living became more free; and the fire of the English wit, which was before stifled under a constrained, melancholy way of breeding, began first to display its force, by mixing the solidity of our nation with the

[1]) Ker. I S. 101.

air and gaiety of our neighbours. This being granted to be true, it would be a wonder, if the poets, whose work is imitation should be the only persons ... who should not receive advantage by it." [1])

Bei diesem Hinweis auf die Bedeutung des Hofes für den ganzen Wechsel des Lebensgefühls darf vielleicht auf einen Satz noch besonders hingewiesen werden: it awakened the dull and heavy spirits of the English from their natural reservedness. Dieses Hinausgedrängtwerden aus einer Ruhehaltung, dieses In-Bewegung-Gesetztwerden kommt einer barocken Kunst entgegen, ja, sie ist ohne das gar nicht denkbar. — Dryden sieht, auf was es wirklich ankam, was es war, was als der tragende Grund seinem Schaffen zugrunde lag. War bisher Starrheit das kennzeichnende Merkmal gewesen, so ist es nun Schmiegsamkeit und Biegsamkeit — made them pliant to each other. (Darf man sagen: man wurde „offener" zu einander?) Er sieht sich geführt „to the last and greatest advantage of our writing, which proceeds from c o n v e r s a t i o n. In the age wherein those poets (Shakespeare, Ben Jonson, die Fletcher) lived, there was less of gallantry than in ours; neither did they keep the best company of theirs ... I cannot find, that any of them has been conversant in courts ... Greatness (!) was not then so easy of access, nor conversation so free, as now it is." [2])

Hier wäre es nun falsch, aus dem Worte: „nor (was) conversation so free, as now it is" den Schluß zu ziehen, daß die Konversation ungeregelt geworden wäre — gewiß nicht: hohe Geselligkeit fordert hohe Zucht. Eben darin liegt ihr Reiz. Es ist ein Duell mit geistigen Waffen, das hier geführt wird, das seine Regeln ebenso gut hat wie das Fechten sonst, wo der Gegenstoß, das knappe Hin und Her das Entscheidende ist. Daß Dryden das sah, davon spricht der Absatz im Essay, wo Neander den Franzosen die Fähigkeit abspricht, Leidenschaften den Hörer wirklich erleben zu lassen „their speeches being so many declamations, which tire us with the length, ... (whereas) short speeches and replies are more apt to move the passions and beget concernment in us than the other ... As for comedy, repartee is one of its chiefest graces; the pleasure of the audience is a chase of wit, kept up on both sides, and swiftly managed." [3])

[1]) Ker. I. S. 176.
[2]) Ker. I, S. 175.
[3]) Ker. I. S. 72.

Diese Zucht am Hofe hat ihren letzten Beziehungspunkt im Fürsten, wie dies ja auch bei Dryden in dem oben angeführten Absatze ausgeführt ist. Damit ist vollends die Verklammerung mit einem absolutistischen Prinzipe gegeben. Das ist nun wieder kennzeichnend: nicht im Einzelnen liegt die ihn bewegende Kraft, sondern ein Anstoß von außen, ein außer ihm liegendes Kraftzentrum, bestimmt ihn. Damit ist ein in sich geschlossenes Ausreifen ausgeschlossen — Dynamik hat die Organik oder wenn man so will: Statik verdrängt. Ein absoluter Wille außer einem hat den Eigenwillen überschattet und großenteils lahmgelegt; ihn sich selber zu beweisen, gibt es eigentlich nur noch das Mittel des Revolutionierens als Auslösung und (vielleicht) Aufhebung der Spannung. Damit haben wir freilich schon vorausgegriffen auf das Gebiet der Handlung; in der theoretischen Besinnung ist davon ausgesprochenermaßen nichts zu finden.

Stellen wir neben die knappe Umreißung der Tragödie, die wir oben gegeben haben, noch eine andere, die uns über das Wesen des heroischen Dramas noch mehr verrät!

„An heroic play ought to be an imitation, in little, of an heroic poem; and consequently... love and valour ought to be the subject of it." [1]) Dazu als Kommentar: „The laws of an heroic poem... raised (those) of the other to a greater height, and indulged him a further liberty of fancy, and of drawing all things as far above the ordinary proportion of the stage as that is beyond the common words and actions of human life." [2])

Daß er seine Dramen an dem epischen Modelle gebildet habe, das bedeutet für Dryden die Rechtfertigung dieser Stücke: „I have modelled my heroic plays by the rules of an heroic poem. And if that be the most noble, the most pleasant, and the most instructive way of writing in verse, and withal the highest pattern of human life, as all poets have agreed, I shall need no other argument to justify my choice." [3])

Der Inhalt des heroischen Gedichtes aber ist für ihn umrissen in den Ariostzeilen:

> Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori
> le cortesie, l'audaci imprese io canto.

---

[1]) Ker. I, S. 150 (of heroic plays).
[2]) Ker. I, S. 151.
[3]) Ker. I. S. 154.

Da ist wirklich wie in einer Nußschale alles darin: Die Damen, die edeln Herrn; Waffentaten, Liebesspiel; Höfischkeit und Abenteuer.

Eine gewisse Abschweifung sei erlaubt: ein Hinweis auf die Arbeit B. I. Pendleburys (Dryden's Heroic Plays [1]), deren erstes Kapitel — the heroic tradition before Dryden — jene Aussage Drydens über die Herkunft seines Almanzor aus Homer und Tasso ernster nimmt, als es sonst den Anschein hat. Wo sonst um die Beeinflussung und die Vorbilder Drydens man sich Gedanken macht, werden diese, da es sich doch um Dramen handelt, zumeist in dramatischem Umkreis gesucht, trotz Drydens ausdrücklichem Hinweis auf das Epos. Pendlebury macht damit ein Ende, indem er als Grunddefinition setzt: „the heroic play... can only be regarded as a special form of tragedy, which, in spirit, is more closely related to the epic than to tragedy in its generally accepted sense." [2]). Aus seiner Beweisführung ist vor allem wertvoll, was er aus Tassos theoretischen Aussagen über das Epos anführt — Stellen, die die Abweichungen Drydens vom französischen Typ des höfischen Dramas, wie es in Corneille gegeben ist und das die englische heroische Dramatik stark — nach einigen Forschern [3]) ausschließlich — soll beeinflußt haben, erklärlich machen.

Bei Corneille ist das höfische Drama politisches, nicht Liebesdrama. Er, der das Drama als ein geschlossenes System sieht, in dem durch sichtbar gemachtes Spiel innerer Kräfte die Lösung eines gestellten Problems gesucht wird über psychologische Mittel, über den Austrag des Widerspiels von fördernden und hemmenden Kräften, bemächtigt sich der Politik, die ihrem Wesen nach diesem Willen zum psychologischen Drama entgegenkommt. Denn in ihr weicht Spontaneität der Berechnung, erwächst Handlung aus dem Willen, nicht dem Trieb, wird Leidenschaft durch ein Vernunftfilter geleitet — sie ist das Feld für den Willensmenschen und Rechner. Hier ist das innere Ringen nicht abgezogen, sondern muß sich in Tat auswirken: das dramatische Geschehen wird also kontrollierbar; nirgends bleibt, da alles Gefühlsmäßige ausgeschaltet werden soll, ein Rest. Historisches Drama ist immer irgendwie eng; durch die Verbindung mit dem Politischen wird dennoch Ausweitung erzielt,

---

[1]) B. I. Pendlebury, Dryden's Heroic Plays, London 1923.
[2]) l. c. S. 2.
[3]) so Clark.

da die Grundelemente aller Politik überall und zu jeder Zeit sich gleich bleiben, damit ein Allgemeingültiges gewonnen ist.

In einem solchen System nun ist für die Liebe, jenes Unberechenbarste, ganz dem Trieb Unterworfene, als ein primärdramatisches Element kein Raum mehr. Wo sie erscheint, erscheint sie als ein Motiv zweiten Ranges, gerade noch so stark, die kleinen oder großen Intriguen in Bewegung zu setzen, deren Corneille bedarf, um dem vernunftgeleiteten Willen Gegenspieler zu schaffen und so das Spiel von Angriff und Reaktion überhaupt in Gang zu bringen.

Wie weit ein solches Drama von dem Drama Drydens entfernt ist, daß er dorther nur manches Aeußere übernommen haben kann, ist auf den ersten Blick ersichtlich. Bei Dryden gibt es ja keine Handlung ohne die Liebe als primär wirkende Kraft. Bei Dryden muß man lange suchen, bis man einen Helden findet, der einen rechnenden Willen hat: alles erwächst da aus dem einen plötzlichen Impulse, der durch einen zweiten stärkeren — oder zumindest für den Augenblick wirksameren — sofort abgelöst und überdeckt werden kann.

Dem Satze Corneilles „(la tragédie) demande quelque grand intérêt d'état ou quelque passion plus noble et mâle que l'amour" [1]) stellt sich die Aussage Tassos entgegen: „Assegnavano dunque l'amore piuttosto alla commedia: ma io fui sempre di contrario parere, parendomi che al poema eroico fossero convenienti le cose bellissime: ma bellissimo è l'amore" [2]) — („sie wiesen also die Liebe eher in den Bereich der Komödie: ich jedoch war immer der entgegengesetzten Meinung, daß für das heroische Gedicht die schönsten Dinge die angemessensten seien; das Schönste aber ist die Liebe"). Liebe also ist da recht eigentlich Domäne des heroischen Gedichts.

Mit Corneille teilt Tasso wiederum die Forderung eines historischen Stoffes für das heroische Gedicht, das eben die „große" Handlung fordert, die in der Moderne nicht mehr zu finden ist, als reine Phantasieschöpfung auf den Unglauben der Leute stößt: „i grandi e fortunosi avvenimenti non possono essere incogniti; e ove non siani recati in scrittura, da questa

---

[1]) Corneille, Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique.

[2]) zitiert bei Pendlebury, S. 19.

solo argomentano gli uomini la loro falsità [1]) („die großen und glückhaften Ereignisse können nicht unbekannt sein; und wenn sie nicht in schriftlicher Ueberlieferung berichtet sind, so argumentieren die Leute schon von da aus ihre Unechtheit"). Gegen die Geschichte, das wirklich einmal Geschehene, ist aber dann kein Einwand mehr möglich.

Dieses Aufbauen auf der Historie ist für Dryden eine Selbstverständlichkeit; mit der Stoffwahl in dieser Richtung setzt er sich nirgends mehr auseinander.

Die Berührungspunkte mit Tasso scheinen eng zu sein; der Hinweis bei Pendlebury müßte aber doch vielleicht noch weiter verfolgt werden, ehe sich eine bindende Aussage machen ließe.

Zurück zu unserer Arioststelle!

„Die Damen, die edeln Herrn; Waffentaten, Liebesspiel; Höfischkeit und Abenteuer." Wie weit hat Dryden in seiner Theaterpraxis dieses überaus höfische Programmwort Gestalt gewinnen lassen? Das wäre nun an Hand der heroischen Teile der Tragikomödien aufzuzeigen. Es kann dabei das Ganze dieser Dramen angesehen werden oder aus zahlreichen Einzelstellen die höfische Bestimmtheit der Werke aufgezeigt werden.

Als erstes fällt auf, daß alle diese Werke königlichen Absolutismus verteidigen. Es wäre zu eng, dies nur als Reaktionserscheinung auf die vorangehende Puritanerherrschaft und die commonwealth zu nehmen, so gewiß dies sich auch auswirkt; vielmehr ist es ein Zug, der sich in der ganzen damaligen Welt findet und vielleicht eben das Element ist, das die Barockkultur aller europäischen Länder — des Habsburgerreiches (und d. h. österreichischen, oberdeutschen und wesentlich auch spanischen Barock), Frankreichs (und d. h. die Dramatik eines Corneille, die Hofhaltung und Architektur Versailles'), Englands (mit der Dramatik Drydens und Orrerys) — am engsten bindet; darin sind sie sich trotz mancher sonstiger, gelegentlich weiter, Unterschiede gleich.

Die Zeit, die in ihrem Ich-Gefühl rein personalistisch eingestellt ist, verlangt auch auf staatlichem Gebiet eine Herrschaft, die auf Einzelwillen ruht, nicht auf einem Kollektivum. (Dafür ist doch in England die Staatsphilosophie eines Thomas Hobbes kennzeichnend, wie er sie in seinem Leviathan gegeben hat; man kann überhaupt fragen, ob seine Philosophie sich nicht in ziemlich starkem Maße doch auch bei Dryden spiegelt.) Dieser

[1]) zitiert bei Pendlebury S. 17.

Einzelwille also wird gesetzt in der Person des absoluten Herrschers, der als Herrscher, unabhängig von allen ethischen Qualitäten, unangreifbar ist: die Tatsache des Herrscherseins macht ihn zum letzten, absoluten Gesetz, über das nicht einmal zu urteilen erlaubt ist, da es sich jeder Urteilsmöglichkeit entzieht:

Alib.: „When kings grow stubborn, slothful, or unwise,
Each private man for public good should rise.
Guy.: Take heed!
Such reasons none but impious rebels use....
...Kings by free consent their kingdoms take
Strict as those sacred ties which nuptials make;
And whate'er fault in princes time reveal,
None can be judge where can be no appeal." [1])

Im Grunde wird eben die Absolutheit des Herrschers mit der Absolutheit Gottes verklammert, fast gleichgesetzt (trotz mancher Stellen, die dem zu widersprechen scheinen) und dadurch aller menschlichen Bedingtheit entkleidet und unbedingt gemacht.

„When monarchs suffer, gods themselves bear part." [2])

und: „Free-will's a cheat in any one but me;
In all but kings, 'tis willing slavery;
An unseen fate, which forces the desire;
The will of puppets, danced upon a wire.
A monarch is
The spirit of the world in every mind;
He may match wolves to lambs, and make it kind.
Mine is the business of your little fates." [3])

Das ist tatsächlich die Gleichsetzung des Herrschers mit der Gottheit; er erfüllt jeden einzelnen mit sich, ist für ihn Gesetz; er vermag die Schöpfung gewissermaßen zu wiederholen, Wolf und Schaf zusammenzubringen in jenem ursprünglichen paradiesischen Friedenszustand, da noch keine Feindschaft unter den Geschöpften bestand; er ist letzte entscheidende Instanz im Leben des Einzelnen. Auf die Spitze getrieben erscheint das in der Ueberlegung Maximins:

[1]) Ind. Emp. IV, 2.
[2]) Ind. Emp. V, 2.
[3]) Tyr. Love IV, 1.

„Our Gods are Gods, 'cause they have power and will;
Who can do all things, can do nothing ill.
Ill is rebellion 'gainst some higher power;
The world may sin, but not its emperor." [1])

In der Allmacht der Götter liegt ihre Gottheit begründet; da auch der Herrscher allmächtig ist, ist er der Gottheit gleich — es kann also für ihn keine Sünde geben: wo eine Beschränkung des Willens nicht mehr besteht, besteht auch keine Beurteilung des Willens mehr, alles ist gleichmäßig erlaubt.

Als Gegenstück dieser königlichen Absolutheit erscheint die Unwertigkeit der Demokratie. Alles Nicht-höfische tritt gar nicht in den Gesichtskreis Drydens, außer als Folie, um die höfische Welt sich davon abheben zu lassen. Eine Leistung irgendwelcher Art auf seiten des Volkes wird gar nicht anerkannt. Es ist die Masse, die unterdrückt werden muß; die grundsätzlich unrecht hat; die nicht weiß was sie will, sondern wie Wachs ist in den Händen ehrgeiziger Führer oder der Priesterschaft; der jeder heldische Zug fehlt, die weder Hunger noch Durst ertragen kann, sondern sofort um feige Rettung winselt. Aus solcher Anschauung erwachsen Stellen wie die:

„See, what the many headed beast demands." [2])
„Subjects are stiff-necked animals..." [3])
„The vulgar, a scarce animated clod." [4])
„The silly crowd, by factious teachers brought
To think that faith untrue, their youth was taught,
Run on in new opinion, blindly bold..." [5])
„Those kings, who to their wild commands consent,
Teach others the same way to discontent.
Freedom in subjects is not nor can be." [6]).

Jede parlamentarische Regierung wird schroff abgelehnt. Muß abgelehnt werden. Denn wo dem Einzelwillen eine solche Stärke

---

[1]) Tyr. Love V, 1.
[2]) Conq. B I, 2.
[3]) Aur. Zebe III, I.
[4]) ib.
[5]) Tyr. Love II, 1.
[6]) Conq. B I, 2.

zugewiesen wird, wie im Barock, ist ein Zusammengehen dieser Einzelwillen zu einem Gesamtwillen undenkbar; denkbar ist allein, daß diese Einzelwillen unter einen noch stärkeren Einzelwillen gebeugt werden können: der Teufel muß mit Beelzebub ausgetrieben werden!

„... That senate's but a name
Or they are pageant princes which they make;
That power they give away, they would partake.
Two equal powers two different ways would draw,
While each may check, and give the other law.
True, they secure propriety and peace;
But are not fit an empire to increase.
When they should aid their prince, the slaves dispute;
And fear, success should make him absolute.
They let foes conquer, to secure the state,
And lend a sword whose edge themselves rebate." [1])

Scharf abgelehnt wird auch eine Einmischung geistlicher Gewalten — der antiklerikale Zug ist überhaupt in Drydens dramatischem Schaffen stark —, selbst wenn diese offenbar regierungsfreundliche Politik treiben, da sie sich dabei doch selber königlichem Zugriff entziehen und damit in das absolutistische System Bresche schlagen:

„Those ghostly kings would parcel out my power
And all the fatness of my land devour.
That monarch sits not safely on his throne,
Who bears, within, a power that shocks his own.
They teach obedience to imperial sway,
But think it sin, if they themselves obey." [2])

Daß dieser Gedanke, daß wer den Absolutismus nicht anerkennt als Feind der Menschheit vernichtet werden muß, nicht vereinzelt ist, sondern wie einer Institution gegenüber auch einem Einzelnen gegenüber angewandt wird, geht aus den Worten hervor, die Boabdelin, der gewiß nicht als der absolute Herrscher, wie er sein sollte, geschildert ist, Almanzor entgegenhält auf dessen:

[1]) Tyr. Love I, 1.
[2]) Tyr. Love I. 1.

„Know, that I alone am king of me."
Boab.: „Since, then, no power above your own you know,
Mankind should use you like a common foe." [1])

Von dieser Grundvoraussetzung her, daß der Herrscher in seiner Absolutheit die Berechtigung seiner Herrschaft darlebt — who can do all things, can do nothing ill — und darum in ihr unangetastet und über die andern herausgehoben stehen muß, ist der höfische Rahmen zu verstehen. Höfische Zucht verliert dann den Anschein des Künstlichen, Aufgehefteten, was man nur zu gern in ihr zu sehen geneigt ist. Diese Bändigung ist dem Könige als letzter Instanz gegenüber das einzig Angängige: man ist ihm gegenüber genau so zur Unterwerfung verpflichtet wie der Gläubige Gott. Daß solche Unterwerfung sichtbar werde, dazu bedarf es der äußeren Formen. Sie sind einmal Symbol, zum andern aber sehr praktische Zuchtmittel, eine an sich starke Lebensfülle einzudämmen. Nie darf das vergessen werden, daß im Grunde jeder damals so denkt wie Almanzor: I alone am king of me, daß er sich freilich unter die absolute Königsherrschaft beugt, da „Kings by free consent their kingdom take" [2]) — Gedanken, wie sie bei Hobbes im „Leviathan" entwickelt sind. Der Ausgleich zwischen diesen beiden Tatsachen wird in der Hofzucht gesucht.

Wir finden die Spuren dieser Hofzucht auf Schritt und Tritt im heroischen Drama; am stärksten vielleicht in der Maiden Queen, die von Elementen des Ursprünglich-Heroischen, von Waffenlärm und Kriegstaten, noch am reinsten ist. Die ganze Hofatmosphäre ist eingefangen im Monolog des Philocles:

„Where'er I cast about my wandering eyes
Greatness lies ready in some shape to tempt me.
The royal furniture in every room,
The guards, and the huge waving crowds of people,
All waiting for a sight of that fair queen
Who makes a present of her love to me." [3])

Dieser Welt ist verfallen, wer sich einmal in ihr zu bewegen gewöhnt hat:

„Those, who, like you, have once in courts been great,
May think, they wish, but wish not, to retreat.
They seldom go, but when they cannot stay....

---

[1]) Conq. A I, 1.
[2]) Ind. Emp. IV, 2.
[3]) Maid. Queen V, 1.

Even in that cell, where you repose would find,
Visions of court will haunt your restless mind;
And glorious dreams stand ready to restore
The pleasing shape of all you had before." [1]).

Die ganze Handlung ist beherrscht von einer Dekorumsfrage — freilich für die Personen des Dramas keine Frage: ob der Monarch ein Recht habe auf seine Liebe, ob er unter seinem Stande lieben dürfe. Die Frage wird ausnahmslos, ohne Besinnen fast, verneint, am schärfsten von dem verneint, der dadurch emporsteigen würde. (Man kann freilich fragen, ob der Schluß nicht das, was hatte vermieden werden sollen, nun doch noch Tatsache werden läßt, den Aufstieg des Philocles zum Throne. Aber immerhin ist ja Candiope für den Augenblick noch „Privatperson" und Philocles durfte doch, da ihm die Hand der Königin versagt blieb, nicht leer ausgehen.)

Um dieselben Fragen geht es in der zweiten der „heroischen" Tragikomödien: Marriage à la Mode. Die Liebe hat sich auch da dynastischen Gesichtspunkten zu beugen:

„Leonidas, come hither; you have heard,
I doubt not, that the father of this princess
Was my most faithful friend, while I was yet
A private man; and, when I did assume
This crown, he served me in the high attempt.
You see, then, to what gratitude obliges me." [2])

Leonidas freilich beugt sich diesem Spruche nicht, er ist entschlossen, seiner Palmyra die Treue zu halten. Sie aber weiß, wozu ihn eine Krone verpflichtet und will nicht dulden, daß er um ihretwillen seiner Rechte verlustig gehe. Als nun der Umschwung eintritt und Palmyra als die rechtmäßige Erbin erkannt wird, Leonidas in seinen vorherigen Zustand zurücksinkt, ist es ihm sofort deutlich, daß dies Verzicht auf seine Liebe bedeutet:

„All, that a heart, so fixed as mine, can move,
is that my niggard fortune starves my love." [3])

(Wieder scheint am Schlusse die Rechnung nicht ganz aufzugehen: der Usurpatos Polydamas ist von Leonidas, dem rechtmäßigen König von Sizilien, abgesetzt worden, Palmyra damit abgesunken, dennoch erbittet sich Leonidas ihre Hand von ihrem

[1]) Maid. Queen III, 1.
[2]) Marr. II. 1.
[3]) Marr. III. 1.

Vater: wieder handelt Dryden aus der Zwangslage, einen glücklichen Ausgang aller Verwicklungen schaffen zu müssen.) (Anmerkung: Darin hat das heroische Drama eine Seite mit dem Kinostück von heute gemeinsam, zu dem es auch sonst in manchem in Beziehung gesetzt werden kann: so in der Prunkhaftigkeit und Sprunghaftigkeit allen Geschehens, so in den Wundertaten des Helden — wem fiele nicht über der Gestalt eines Almanzor ein Typ wie Fairbanks ein? —, so im Aufwand an äußerer Ausstattung, den man beim Lesen dieser Dramen nur zu leicht vergißt. Solche Berührungen sind aber bestimmt mehr als zufällig. Die einleuchtendste Erklärung ist wohl die, daß beide Gattungen zugeschnitten sind auf ein gleichgestimmtes Publikum: ein Publikum, das sensationshungrig ist; das durchgeschüttelt, nicht erschüttert werden will; das Tempo braucht, nicht langsamen Entwicklungslauf; das Ueberhöhung seiner eigenen Lebenswirklichkeit haben will, so zwar, daß die Verbindung mit dieser Lebenswirklichkeit aufrechterhalten ist und man sich in der Illusion wiegen kann, daß das Fabelgeschehen der Bühne einem selber auch geschehen könnte — wenn man nur wollte.)

Hier ist ja auch die Komödienhandlung noch stärker aus der Hofatmosphäre gebaut; die Gestalt der Melantha könnte auch in den Hofkapiteln eines La Bruyère nicht besser gefunden werden, die über das Wesen des Hofs im 17. Jahrhundert wohl am deutlichsten aussagen.

Daß der „Indian Emperor" um des tragischen Schicksals Montezumas willen allein geschrieben sei, darf man nicht annehmen. Freilich steht diese Tatsache seines Untergangs durchaus in Einklang mit dem, was man von einem Barockdrama erwarten darf. Günther Müllers Aussage „nicht das Traurige, Schaurige, Quälende schlechthin macht die Substanz der Tragödie des 17. Jahrhunderts aus, sondern das Betroffenwerden hoher Standespersonen" [1]) ist für die englische Dramatik des 17. Jahrhunderts ebenfalls gültig und beweist wiederum den höfischen Grundcharakter dieser Dramatik. Wichtiger aber ist doch wohl etwas anderes: daß die Personen dieses Dramas Sprecher des Absolutismus sind; immer wieder wird die Frage königlicher Autorität angeschnitten und grundsätzlich im Sinne des Absolutismus gelöst; zuletzt ist ja selbst Montezumas Sterben noch die deutlichste Stellungnahme zu dieser Frage:

[1]) G. Müller, l. c. S. 88.

„.... He, who to empire born,
Lives to be less, deserves the victor's scorn:
Kings and their crowns have but one destiny:
Power is their life; when that expires they die." [1])

Danach gibt er sich selbst den Tod, die Versprechungen Cortez', der ihn von der Milde Kaiser Karls V. eine Wiederbelehnung mit seinem Reiche erwarten läßt, von sich schiebend. Es darf hier vielleicht angemerkt werden, daß auch der Absolutismus seine Grenze hat. Woran? An dem — wenn das unmögliche Wort erlaubt ist — höheren Absolutismus der schönen Frau. Die Behandlung, die Montezuma von Almeria erfährt und geduldig hinnimmt, scheint zu dem, was oben über den Absolutismus gesagt ist, nicht zu stimmen:

„As for the crown, that you, my slave possess,
To share it with you, would but make me less." [2])

Wozu als eine Parallele — diesmal vom Manne und Fürsten her — stehen mag:

„Now, madam, at your feet a king you see;
Or, rather, if you please, a sceptered slave." [3])

Die Rolle der Frau und der Liebe in dieser Welt des heroischen Dramas muß gesondert betrachtet werden.

Tyrannic Love — dessen Untertitel ebenso bezeichnend ist: the royal Martyr (was oben über das Betroffenwerden hoher Standespersonen gesagt worden ist, erhält von diesem „royal" her eine erneute Bestätigung) — ist nach Drydens Aussagen in der Vorrede als ein religiöses Drama gedacht. Ob es ein solches auch geworden ist, kann man fragen. Den Vergleich mit einem Polyeucte vermag es nicht auszuhalten. Was am heroischen Drama fesselt, ist das Aktivistische; das springt in die Augen. Das Aktivistische hier aber ist nicht die Heilige, sondern im Gegenteil Maximin — er steht ganz unbedingt im Brennpunkt des Interesses. Katharina fehlt das Drängende, das ein Polyeucte hat, das gesteigert noch Corneilles Theodora hat, die einem deshalb als die das Stück beherrschenden Figuren im Gedächtnis bleiben. Bei Corneille fehlt ihnen jeder rationalistische Zug, sie sind ganz Willen, gerichtet auf das eine Ziel, das Martyrium zu erleiden; da ist keine Rede davon, daß sie andere zum Christentum bekehren wollten, es geht ihnen — letztlich sehr unchristlich — um die Erhöhung ihres eigenen

[1]) Ind. Emp. V, 2.
[2]) Ind. Emp. I, 2.
[3]) Conq. A. IV, 2.

Ich, nicht um Dienst. Der Tod ist etwas, worauf man ein Recht hat und um das man nicht betrogen werden darf. (So kann es zu jenem merkwürdigen Duette zweier zum Tode Drängender kommen, wie wir es in der Theodora haben:

Théodore: „S'il ne faut que du sang, j'ai trop de quoi payer.
Rends-moi, rends-moi ma place assez et trop gardée
Pour me sauver, l'honneur, je te l'avais cédée....
. . Mais je la viens reprendre alors qu'on veut mes jours.
Rends, Didyme, rends-moi le seul bien où j'aspire:
C'est le droit de mourir, c'est l'honneur du martyre.
A quel titre peux-tu me retenir mon bien?

Did.: A quel droit voulez-vous vous emparer du mien?
C'est à moi qu'appartient quoique vous pussiez dire
Et le droit de mourir, et l'honneur du martyre...

Théod.: Il ne t'a condamné qu'au lieu de Théodore;
Mais si l'arrêt t'en plaît, l'effet m'en déshonore.
Te voir au lieu de moi payer Dieu de ton sang,
C'est te laisser au ciel aller prendre mon rang.
Je ne souffrirai point quoique Valens ordonne
Qu'en me rendant ma gloire, on m'ôte ma couronne." [1])

Eine solche Haltung ist Katharina fremd; sie entzieht sich freilich dem Tode nicht, aber sie reißt sich auch nicht um ihn. Und — für Dryden ist doch wohl jene Szene, da sie dem heidnischen Philosophen gegenüber ihren Christenglauben vertritt und ihn bekehrt [2]), die für das „religiöse" Drama entscheidende. Es ist dies eine Bruchstelle: das Rationale drängt sich in den Vordergrund, das sonst dem Emotionalen, das doch das heroische Drama beherrscht, untergeordnet ist. Wie gesagt, der Aktivismus kommt von einer ganz anderen Seite her: von Maximin.

In ihm aber ist nun der Absolutismus doch auf seine Spitze getrieben [3]). Dryden liegt es völlig fern, damit eine Karrikatur geben zu wollen. Maximin ist der absolute Herrscher, nur freilich in diesem christlichen Drama als der Vertreter heidnischen Lebens mit umgekehrtem Vorzeichen gegeben, dadurch aber unter keinen Umständen als minderwertig gezeichnet. Irgendwelches Werten liegt Dryden fern: er bewundert — und will von uns dieselbe Bewunderung — einen Menschen, der auch vor den Göttern nicht haltmacht in seinen Angriffen, wenn er sich

[1]) Corneille, Théodore V, 5.
[2]) Tyr. Love II, 1.
[3]) cf. oben S. 28 ff.

von ihnen angegriffen fühlt, der sich selbst einziges Gesetz ist, der zwar untergeht, aber doch großartig untergeht:

„Bring me Porphyrius and my empress dead: —
I would brave heaven, in my each hand a head...
I'll mount and scatter all the Gods I hit." [1]

Was von den bisherigen Dramen galt, gilt erst recht von der Conquest of Granada. Auch sie ist höfisch. Diese Seite an ihr gerade verteidigt Dryden gegen Angriffe, die lauteten: „'Tis said, that Almanzor is no perfect pattern of heroic virtue, that he is a contemner of kings, and that he is made to perform impossibilities." [2]), Angriffe, die zeigen, daß das Publikum eine höfische Behandlung des Stoffes verlangte, daß vor allem auch die richtige Einstellung zur Monarchie wesentlich war. Dryden verteidigt sich, einmal mit dem Hinweis auf seine Vorbilder — Homer und Tasso —, die auch keine vollkommenen Helden dargestellt hätten. Dabei fällt das aufschlußreiche Wort: „I shall never subject my characters to the French standard, where love und honour are to be weighed by drachms and scruples," dabei seinen Vorbildern folgend die „... made their heroes men of honour; but so, as not to divest them quite of human passions and frailties: they contented themselves to show you what men of great spirits would certainly do when they were provoked, not what they were obliged to do by the strict rules of moral virtue" [3]). Der Vorwurf, sein Verhalten gegenüber dem König Boabdelin sei respektlos, wird durch die Aussage entkräftet, er sei ihm ja, da er nicht sein Untertan gewesen ist, zu nichts verpflichtet gewesen. Aus dem Drama selber aber wird deutlich, einmal, daß Boabdelin der Vorstellung vom alsoluten Könige gar nicht entsprach. Als Abdallah Almanzors Hilfe gegen seinen Bruder Boabdelin erbittet, wird diese ihm bereitwillig zugesagt:

„... All the opposition I can bring,
Is, that I fear to make you such a king.
Abd.: The majesty of kings we should not blame,
When royal minds adorn the royal name;
The vulgar, greatness too much idolize,
But haughty subjects it too much despise.
Alm.: I only speak of him,
Whom pomp and greatness sit so loose about,

[1]) Tyr. Love V, 1.
[2]) Ker. I, S. 155.
[3]) Ker. I, S. 157.

That he wants majesty to fill them out." [1])

Hingewiesen sei auch auf die Szene, in der Almanzor den Zwist der Parteien durch sein Auftreten beilegt, was Boabdelin nicht gelungen war [2]). Zum andern liegt des Rätsels Lösung ja in der Tatsache, daß Almanzor selber königlichem Stamme entsprossen:

D. Arcos: „See here that son, whom I with pride call mine;
And who dishonours not your royal line." [3])

und damit allen Hofverpflichtungen entzogen ist; er hat an die Stelle der äußeren Formen, die ihm unbekannt geblieben sind, etwas anderes zu setzen:

„But all court customs I so little know,
That I may fail in those respects I owe.
I bring a heart which homage never knew;
Yet it finds something of itself in you:
Something so kingly, that my haughty mind
Is drawn to yours, because 'tis of a kind." [4])

Es darf darauf hingewiesen werden, daß ein Gefühl dafür, daß hinter Almanzor etwas Besonderes steckt, in den Menschen, die ihm begegnen, durchaus vorhanden ist. Almahide — die nun wirklich höfische Etikette fleischgeworden darstellt — spricht es einmal aus, daß sie über das, was ihr eigentlich erlaubt ist, hinausgeht, weil sein Wesen ihr als etwas Besonderes erscheint:

„I do your merit all the right I can;
Admiring virtue in a private man." [5])

was seine Ergänzung findet in der Aussage:

„I (would) with Almanzor lead a humble life:
There is a private greatness in his wife." [6])

Wieder dies Wittern von Größe hinter der unscheinbaren Maske des „private man"! Dieser Zug, daß man königlichem Blute auch in unscheinbarem Gewande die hohe Herkunft anspürt, findet sich nicht bloß hier:

---

[1]) Conq. A III, 1.
[2]) Conq. A I, 1.
[3]) Conq. B V, 2.
[4]) Conq. B V, 2.
[5]) Conq A IV. 2.
[6]) Conq. A V, 2.

„Those, I employed, have in the neighbouring hamlet,
Amongst the fishers' cabins, made discovery
Of some young persons, whose uncommon beauty,
And graceful carriage, make it seem suspicious
They are not what they seem." [1])

Und diese Sendboten des Usurpators Polydamas haben recht gesehen: es waren der Prinz Leonidas und des Usurpators Tochter. Aber er selbst, nicht bloß die Untertanen, hat ein Gefühl dafür, was königlicher Art ist. Leonidas, wieder von seinem Platze als königlicher Prinz, als des Usurpators Sohn, als den man ihn untergeschoben hatte, hinabgetaucht unter das gemeine Volk, sticht doch derart heraus, daß Polydamas bekennt:

„Argaleon counselled well to banish him:
He has, I know not what
Of greatness in his looks, and of high fate,
That almost awes me." [2])

Solche Züge sind bezeichnend für Drydens Haltung, die doch weithin Haltung der Zeit ist: die Anerkennung des Außergewöhnlichen in der königlichen Majestät. Schließlich hätten die Zeitgenossen Drydens merken müssen, daß gerade dieser respektlose Almanzor die deutlichste Ausprägung einer höfischen Kultur des Absolutismus war.

Auf zwei Einzelzüge darf vielleicht noch hingewiesen werden. Daß zum Barockdrama Dekorum gehört, jenes Etwas, das man auch mit dem Begriff der „civilité française" umschreiben mag, wird deutlich aus vier unscheinbaren Zeilen, die Almanzor in den Mund gelegt sind in dem Augenblick, da er noch einmal glühend um Almahide wirbt:

„If words, so much disordered, give offence,
My love's too full of zeal to think of sense.
Be you like me; dull reason hence remove,
And tedious forms, and give a loose to love." [3])

Ein solcher Aufschrei zeigt am deutlichsten die Herrschaft der Formen und Formeln, die Abstand schaffen und halten. Wirklich unter diesen Formen haben die Liebhaber keine leichte Aufgabe: durch 9 lange Akte leistet Almanzor um Almahides willen die erstaunlichsten Dinge, ohne auch einmal nur ihre Hand küssen

[1]) Marr. I, 1.
[2]) Marr. IV, 3.
[3]) Conq. B IV. 3.

zu dürfen! (Dabei ist der disorder dieser Rede gar nicht so groß; jedenfalls noch weit entfernt von der Realistik und dem Feuer einer Stelle wie der aus Aureng Zebe:

„Love mounts and rolls about my stormy mind,
Like fire, that's borne by a tempestuous wind.
Oh, I could stifle you, with eager haste!
Devour your kisses with my hungry taste!
Rush on you! Eat you! Wander o'er each part,
Raving with pleasure snatch you to my heart!
Then hold you off, and gaze! then, wtih new rage,
Invade you, till my conscious limbs presage
Torrents of joy, which all their banks o'erflow!
So lost, so blest, as I but then could know!" [1])

Schon in der äußeren Form zeigt sich das Abrücken von höfischer Gemessenheit: kurze Sätze, Ausrufezeichen, Fortführung einer syntaktischen Linie, deren Anfangsglied nicht mehr aufgenommen wird oder durch ein Synonymon weitergeführt wird. Inhaltlich aber ist es ein Sich-Losgeben und Verlieren: So lost, so blest!, ein Ueberfluten aller Dämme, ein Vorwärtsdrängen, fast etwas Feindliches, invade you! Es ist eben als (wenn auch gedachter) Vorgang gegeben, was im Munde Almanzors als eine dürre Aussage und Feststellung gegeben ist, die die Macht der Vorstellungsbeschwörung nicht besitzt:

I grow enraged to see such excellence! —

Und auch Ausrufezeichen und Gedankenstrich helfen über diese Dürre nicht hinweg. Man spürt das Abrücken vom Wesentlichen des heroischen Dramas in einer solchen Stelle, ein langsames Hineinwachsen in einen „Naturalismus", soweit ein solcher der damaligen Zeit überhaupt möglich war. Wie stark der Wechsel ist, sieht man an der Fortführung der obigen Stelle.

Indamora: „Be no more jealous! (giving him her hand.
Eine Almahide wäre vor einem solchen Ausbruch noch geflohen, nicht aus Angst von einem stürmischen Liebhaber, sondern aus dem Gefühl, daß das Zeremoniell in vernichtender Weise durchbrochen sei.)

Ein zweiter Zug, der aufschlußreich ist: die Conquest of Granada, das Drama Almanzors und Almahides — und das ist tatsächlich der Obertitel! — endet in den Kommandoworten Almanzors:

[1]) Aur. Zebe IV, 1.

„Our banners to the Alhambra's turrets bear;
Then, wave our conquering crosses in the air,
And cry, with shouts of triumph, — live and reign,
Great Ferdinand and Isabel of Spain!" [1]).

Also eine höfische Schlußapotheose, die ihre Wirkung nicht verfehlt haben wird und die als Schlußwort eine äußerst bezeichnende Geste ist, damit betonend, auf was es eigentlich ankommt; nämlich den monarchischen Gedanken.

Von da aus gesehen, wird auch Aureng-Zebe, der seiner ganzen inneren Haltung nach schon Ende und Abkehr vom „heroic play" bedeutet, doch als wesentlich heroisches Drama empfunden werden können. Denn hier ist Loyalität — und das bedeutet Anerkennung des monarchischen Gedankens — neben der Liebe der Grundzug im Wesen des Helden. Politische Handlung und Liebeshandlung sind auch hier nicht zu trennen; aber während sonst die Liebeshandlung die Staatshandlung nur allzuleicht vergewaltigt und überwuchert, sind sie hier im Gleichgewicht. (Eben dieser Zustand des Gleichgewichts ist es dann, der dazu führt, daß das Barocke in diesem Drama zurücktritt — Barock bedeutet doch wesentlich Verrückung aus der Gleichgewichtslage — und man es als Vollendung des heroischen Dramas, wesentlich auch im Sinne des Endes und Abschlusses, empfindet.)

Hingewiesen werden darf auch auf den Umstand, daß das Idealbild des Monarchen sich verschoben hat: was an einer Stelle der Conquest schon angedeutet war [2]) — das Beruhen der Königsmacht auf der Würdigkeit des Monarchen anstelle der bloßen Tatsache des Königseins — ist zum Prinzip erhoben: das zeigt sich in der Ruhelosigkeit des greisen Kaisers, der das Bewußtsein seiner Schuld gegenüber dem loyalen Sohn nicht los wird, freilich erst spät die Kraft zur Selbstbefreiung findet (aber ein Maximin wäre noch nicht einmal zu einem Schuldgefühl fähig), zeigt sich in der Antwort Melesindas auf Morats:

---

[1]) Conq. B V, 2.

[2]) Conq. A I, 1.
„If thou pretend'st to be a prince like me,
Blame not an act, which should thy pattern be.
I saw the oppressed, and thought it did belong
To a king's office to redress the wrong:
I brought that succour, which thou ought'st to bring
And so, in nature, am thy subjects' king.

„'Tis not with me as with a private man.
Such may be swayed by honour or by love;
But monarchs only by their interests move.
Mel.: Heaven does a tribute for your power demand:
He leaves the opprest and poor upon your hand,
And those who stewards of his pity prove.
He blesses in return with public love." [1])

wo ganz wie früher der Zusammenhang von göttlicher und irdischer Majestät zugegeben wird, aber während früher daraus das Recht auf Macht, die Absolutheit, der Gehorsamsanspruch abgeleitet wurden, ist der Monarch nun der Statthalter Gottes nach der vorwiegend sozialethischen Seite hin: steward of his pity. Endlich darf hingewiesen werden auf Morats Thronverzicht: bisher wurde der Usurpator durch Waffengewalt besiegt, hier wird er durch die Vernunftgründe einer schönen Frau (was die Bekehrung dann zum Teil wieder illusorisch macht) zum Verzicht gebracht; immerhin steht soviel fest, daß Größe und ethischer Wert die korrespondierenden Begriffe sind, nicht Größe und Macht:

„Fit to command an empire you should gain
By virtue, and without a blush to reign." [2])

Das alles bedeutet ein gewisses Abrücken von der bisher eingehaltenen Linie starrster Verteidigung des Absolutismus hin auf eine, wenn auch vorsichtige, Kritik an den bestehenden Mächten. Wiederum Zeichen des Endes.

Dieser Abschnitt darf nicht abgeschlossen werden ohne einen nachdrücklichen Hinweis darauf, daß auch die Rolle der Erotik in diesen Dramen durchaus höfisch ist. (Daß ihr ein besonderer Abschnitt gewährt werden soll, ist, um diesen an sich schon umfangreichen Abschnitt nicht noch mehr zu belasten.) Was Günther Müller für den deutschen Barock sagt: „Auch der Geschlechtereros ist in (der höfischen Barockwelt) verankert; „politische" und erotische Bindung gehören unlöslich zusammen, wo nur der höfisch-gesellschaftliche Mensch einer belangvollen Liebe fähig ist und wo jede erotische Passion von einem staatlichen Funktionsträger auf eine Repräsentantin staatlicher

[1]) Aur. Zebe III, 1.
[2]) Aur. Zebe V. 1.

Wirklichkeit gerichtet ist" [1]), gilt ganz ebenso für den englischen und (mit den Einschränkungen, die oben schon gemacht sind) den französischen Barock eines Corneille, gilt ganz ausgesprochen in den großen französischen heroischen Romanen, die ihrerseits wieder das englische Lebensgefühl der höheren Gesellschaftskreise (Dorothy Osborne!) und (von da rückstrahlend) die Literatur beeinflußt haben.

Der Platz der Erotik im heroischen Drama.

„Heroic play" und „heroic love" — diese Begriffe gehören untrennbar zusammen. Freilich gilt hier dasselbe Warnungszeichen, das Wort „heroic" nicht zu eng zu fassen, sonst ergibt sich eine Verkennung wie die Pendleburys, der unter den kennzeichnenden Zügen des heroischen Dramas als Erstes nennt „heroic love, most improperly so termed, since, though it inspires the hero's valour, it makes him an abject slave to his own passion and to the caprice of his mistress" [2]), eine Aussage, die freilich sachlich richtig ist, aber verkennt, daß das Wort „heroisch" weniger ein ethischer als ein ästhetischer und soziologischer Begriff ist. Aesthetisch, insofern „heroisch" fast mit „episch" gleichgesetzt werden darf; soziologisch, weil da eine Gleichsetzung mit „höfisch" erlaubt wäre. Eine solche Erkenntnis muß aber den Betrachtungsmodus, dem man die Erscheinungsform und Auswirkung der „heroischen Liebe" unterwirft, wesentlich bestimmen. Pendleburys Betrachtung sieht Liebe als Auswirkung eines Charakters; Charakter, d. h. eine komplexe Fülle guter und schlechter Eigenschaften, einen geistigen Kosmos, darf man nun vom heroischen Drama am allerwenigsten erwarten. Eine einzelne Eigenschaft wird herausgestellt und unter das Scheinwerferlicht einseitiger Beleuchtung genommen: was im Lichtkegel steht, tritt grell hervor, das andere erhält so wenig Licht, daß es tatsächlich verschwindet. Diese punktuelle, nicht universelle Betrachtungsweise finden wir im Zeitablauf genau so wieder wie in der Gestaltzeichnung: sie ist geradezu Formgesetz der Barockkunst. Sie macht es aber nun notwendig, auf eine ethische Wertung zu verzichten — eine solche kann höchstens für die Hörerschaft dieser Dramen gemacht werden, wo

[1]) G. Müller, l. c. S. 134 f.
[2]) Pendlebury, l. c. S. 24.

aus anderen Quellen[1]) eine Abrundung des Bildes möglich ist —, da eine solche einen charaktermäßigen Kosmos, nicht ein Charakteratom voraussetzt. Man wird sich also beschränken müssen auf eine Darstellung des tatsächlich Vorhandenen und es höchstens insoweit auswerten können, als es Züge an die Hand gibt, ein Bild von der Struktur der Barockindividualität aufzubauen und vielleicht die treibenden Kräfte im Seelenleben dieser Menschen — vorsichtiger vielleicht: treibende Kräfte — aufzuzeigen.

Der Darstellung, welcher Art die Liebe ist und welche Rolle sie im Gefüge des heroischen Dramas spielt, gehe noch eine Bemerkung voraus, die aus zwei kleinen Notizen in den Dramen das oben programmatisch Gesagte über das Verankertsein von Höfischem und Erotischem, aus dem das „Heroische" als ein soziologischer Begriff postuliert wurde, unterbauen soll. Günther Müller stellte fest, daß nur der höfische Mensch einer belangvollen Liebe fähig sei. Was anders aber sagt denn Königin Isabella — und daß gerade ihr diese Worte in den Mund gelegt werden, unterstreicht das noch — als dies mit den Worten:

„Love's an heroic passion, which can find
No room in any base degenerate mind:
It kindles all the soul with honour's fire,
To make the lover worthy his desire."?[2])

Wiederum von der Königin gesprochen:

„Love rages in great souls,
For there his power most opposition finds;
High trees are shook, because they dare the winds."[3])

Ihrem Wesen nach ist die Liebe hier nicht eine Kraft, sondern gerade die Aufhebung aller kontinuierlichen Kräfte. Kraft wäre Ausfluß eines Wesens, wäre organisch. Die Liebe bedeutet hier aber Revolution. Sie ist ein Ereignis, ein Geschehen, das an einem geschieht und das einen völlig umkrempelt; sie ist der Blitzschlag, der, unberechenbar und unabwendbar, zündet und, was vorher da war, zerstört. Sie ist das schlechthin Gewaltsame. Beispiele dafür bieten sich in Hülle und Fülle: Cortez, der Eroberer, erblickt Cydaria und ist sofort von heftiger Liebe

[1]) Kavalierslyrik, Memoiren, Tagebücher, Chroniken, Pamphlete und Satiren.
[2]) Conq. B I, 1.
[3]) Maid. Queen, V, 1.

zu ihr ergriffen[1]); im weiteren Verlauf des Dramas sehen wir ihn zu Zugeständnissen bereit, die seiner Soldatenehre, seinem spanischen Stolze zuwiderlaufen müßten, aber vor seiner Liebe halten diese Tugenden nicht stand. Aber wie Cortez ergeht es Cydaria: auch sie ist gepackt von der Liebe auf den ersten Blick. Weiter: Cortez ist in die Hände der Mexikaner gefallen; Almeria, die unversöhnliche, kalte, steht mit gezücktem Dolch vor dem aus dem Schlaf gerissenen Spanier und vermag nicht zuzustoßen, plötzlich von Liebe erfaßt[2]). Diese Beispiele aus dem Indian Emperor. Selbst ein Gewaltmensch wie Maximin entgeht der stärkeren Macht der Liebe nicht: Katharina sehen und von Liebe zu ihr ergriffen werden, ist eins[3]); freilich findet er sich in die Rolle des Liebhabers nur schwer hinein. Almanzor macht eine Gefangene; den Sieger bittet die schöne Almahide um seinen Schutz und der bisher gegen Frauenreize Unempfängliche schmilzt dahin: aller Widerstand ist vergebens[4]). Morat, als Sieger daherklirrend, erblickt Indamora — vergessen ist alles: Sieg, Herrschaft, Reich, Gattin: der Triumphator liegt in Ketten einer schönen Frau[5]). Ozmyn steht gebunden vor seinem Todfeinde Selin, dem er den Sohn erschlagen hat; des Toten Schwester Benzayda soll das grausame Schauspiel mit ansehen und als sie sich weigert, zwingt ihr der Vater das Schwert zum Racheschlag in die Hand; sie kann nicht zustoßen, denn sie liebt Ozmyn, den sie als Mörder ihres Bruders hassen müßte, als sie ihn so gefaßt seinem Schicksal entgegengehen sieht. Aber genau so ist Ozmyn von plötzlicher, heftiger Liebe gepackt[6]). Ueberall der Blitzschlag.

Es liegt im Wesen der Entstehungsart begründet, daß diese Liebe nicht auf den menschlichen inneren Wesenseigenschaften beruhen kann, ihre Wirkung pflegt sich langsamer fühlbar zu machen: gegenüber dem Blitzschlag in seiner Grelle und Hitze wäre das Ausstrahlung, ausgeglichen und wärmend. Was so blitzartig wirkt, ist die Schönheit, ist ein „Etwas", das gefangennimmt. Freilich wollte man versuchen, diese Schönheit zu zeichnen, man wäre völlig auf seine eigene Vorstellungsgabe angewiesen; der Dichter gibt uns keine Hilfen an die Hand. Dies Außenwerk bekümmert ihn nicht. Es scheint fast, als ob

---

[1]) Ind. Emp. I, 2.
[2]) Ind. Emp. IV, 1.
[3]) Tyr. Love II, 1.
[4]) Conq. A IV, 1.
[5]) Aur. Zebe III, 1.
[6]) Conq. A IV, 1.

es für ihn ein Glaubenssatz sei, daß, wer fürstlichen Geblütes und hohen Geschlechtes sei, notwendig auch müsse mit Schönheit gesegnet sein: eine Anstandspflicht, der sich die Natur nicht entziehen kann. Nur eines erfahren wir von diesen Schönen: sie haben Augen, denen niemand widerstehen kann [1]). Kaum, daß wir einmal erfahren, ob sie alt sind oder jung. Sie müssen wohl alle jung sein, alterslos im Grunde. Aber da ist Nourmahal, die sich von Indamora ausgestochen sieht und nun ausbricht in den Klageruf der alternden Frau:

„... The imperfect piece moves more delight;
'Tis gilded o'er with youth, to catch the sight.
The gods have poorly robbed my virgin bloom,
And, what I am, by what I was, o'ercome.
Traitress! restore my beauty and my charms..." [2])

Und ihr glaubt man diesen Ausbruch: sie muß einen bitteren Zug um den Mund haben und etwas Scharfes in ihren Zügen, das ihre Schönheit mit einem Schatten überzieht, diese Frau, die von ihrem Gatten verlassen sich in ihre Unantastbarkeit wie in einen Mantel hüllt, und, wenn sie schon die Liebe ihres Mannes nicht mehr hat, ihm wenigstens durch eigene starre Rechtlichkeit ein ewiger Vorwurf und Anstoß ist. Doch sonst gewinnt keine der vielen Frauengestalten irgend Umriß und Gestalt: eine Cydaria und eine Almeria, eine Melesinda und eine Indamora, eine Katharina und Valeria — sie alle bleiben körperlose Schatten.

Wie diesem geheimnisvollen Etwas, das die Männer in seinen Bann schlägt, nachzuhelfen sei, wie man selber allgewaltiges Schicksal spielen könne, das wissen sie zwar doch auch — Lyndaraxa beherrscht die ganze Technik des Männerfangs vollendet:

„Her tears, her smiles, her every look 's a net.
Her voice is like a Syren's of the land,
And bloody hearts lie panting in her hand,

und: Too well I know her blandishments to gain,
Usurper-like, till settled in her reign;
Then proudly she insults, and gives you cares,
And jealousies, short hopes and long despairs.

[1]) Aur. Zebe V, 1:
All arguments in vain I urged and weighed:
For mighty love, who prudence does despise,
For reason showed me Indamora's eyes.

[2]) Aur. Zebe II, 1.

To this hard yoke you must hereafter bow
How'er she shines all golden to you now." [1])

und so wie sie sich hier in der Unterhaltung ihrer Liebhaber spiegelt, als Schauspielerin, berechnend, sich einschmeichelnd und dann auftrumpfend und den Geliebten tyrannisierend, erscheint sie tatsächlich im Drama selbst. Sie hat das Glück, fast so etwas wie eine Persönlichkeit — nach der Richtung der allseitigen Abrundung anstatt der sonstigen Einseitigkeit hin — zu werden, weil sie zu den villains gehört, die außer großen Liebhabern auch große Ehrgeizige und Streber sein dürfen; sie ist tatsächlich eine der gelungensten und greifbarsten Gestalten, während im übrigen Vorgänge und Gestalten nur allzuleicht ineinanderfließen.

Die von der Liebe Erfaßten empfinden nun auch diese Ausschaltung des bisher Bestehenden und ihres eigenen Willens: Maximin lehnt es sehr entschieden ab, gegen seine Liebe anzukönnen [2]). Montezuma kann, als Orbellan, der Sohn seines Feindes, offen seine Liebe zu des Kaisers Tochter Cydaria erklärt, nicht sich dagegenstemmen, ist Orbellan doch der Bruder Almerias, der er seine Liebe geschenkt hat[3]). Aber wie Liebe in ihrem Entstehen nicht gedämpft werden kann, so behält sie auch nachher über alles andere absolute Herrschaft. Daraus ergibt sich für die Frau, als Trägerin der Liebe, folgerichtig über den Geliebten unbeschränktes Herrschaftsrecht, von dem sie unbedenklich Gebrauch macht, zum Guten und zum Bösen. Kennzeichnend dafür ist das Wort Almerias:

„(I'll) work his stubborn soul a nobler way,
And, if he love, I'll force him to obey." [4])

und das ebenso unumwunden wenig später:

---

[1]) Conq. A III, 1.

[2]) Tyr. Love IV, 1.
If to new persons I my love apply
The stars and nature are in fault, not I:
..'Tis lawless, and will love, and where it list
And that's no sin which no man can resist:
Those who impute it to me as a crime
Would make a God of me before my time.

[3]) Ind. Emp. I, 2
Whither is all my former fury gone?...
.... In vain I strife.
My Lion-heart is with love's toils beset;
Struggling I fall still deeper in the net.

[4]) ib.

„You are too young your power to understand,
Lovers take wing upon the least command." [1])

Solche Aussagen sind durchaus nicht cynisch und minder-moralisch, wozu man sie hat stempeln wollen, sondern einfache Tatsachenfeststellungen. Gegenüber der Liebe und den Geboten der Geliebten hört jedes Ueberlegen auf — Guyomar im Indian Emperor macht da eine durchaus einzigartige Ausnahme — genau so wie man sich des Rechtes zum Urteilen begibt:

„Dar'st thou see faults, and yet dost love pretend?" [2])

Diese absolute Macht der Liebe wird dadurch noch unterstrichen, daß solcher Gehorsam durchaus nicht immer blind ist, sondern sich blind macht:

Abd.: „Fly, fly, before the allurements of her face,
ere she return with some resistless grace,
And with new magic cover all the place.

Abdal.: I cannot, will not, — nay I would not fly:
I'll love, be blind, be cozened till I die;
Und you, who bid me wiser counsel take
I'll hate, and, if I can, I'll kill you for her sake." [3])

und: „To sharp eyed reason this would seem untrue,
But reason I through love's false optic view." [4])

Am greifbarsten wird dies in den Lyndaraxa-Abdelmelechszenen der Conquest of Granada. Er durchschaut sie in ihrer ganzen berechnenden Doppelzüngigkeit und beginnt zunächst immer in einem Anklägerton, den ihm aber Lyndaraxa durch eigene Anklagen zerschlägt, aus der Angegriffenen wird die Angreiferin, jeder ihr ins Gesicht geschleuderte Vorwurf wird schärfer noch zurückgegeben, Schritt für Schritt wird Abdelmelech aus seiner Vernunftstellung, die ihm die Ueberlegenheit gab, hinausgedrängt, bis er fast zu heulen anfängt — tatsächlich findet sich die Bühnenanweisung: half crying! — und windelweich wird. Nichts ist mehr übrig vom Ironiker, der er zuerst war; daß er aus der Ironie in die Anklägerstellung hineingedrängt wird, ist schon Rückzug; der Kampf ist verloren, als er behauptet, sich von ihr trennen zu können und sie diese Drohung durchaus unerschüttert aufnimmt, ihm nur hinwirft:

---

[1]) Ind. Emp. II, 2.
[2]) Conq. B IV. 2.
[3]) Conq. A III, 1.
[4]) Conq. A II, 1.

„Do't, if you can; you know I hold you fast:
Yet, for your quiet, would you could resign
Your love as easily as I do mine."

Da bricht er zusammen und bettelt; bettelt nicht einmal um ihre Liebe, sondern um ihren Aerger, um ein Zeichen ihrer Anteilnahme bloß [1]). Und die Szene wiederholt sich Zug um Zug, als Abdelmelech nun wirklich als der Ueberlegene Lyndaraxa als Gefangene vor sich stehen hat: der Bogen spannt sich von einem

„O more than woman false! — but 'tis in vain. —
Can you ere hope to be believed again?
I'll sooner trust the hyaena than your smile..."

zu einem

„You know too well my weakness and your power:
Why did heaven make a fool a conqueror!
Now she has beat my power from every part."

und dazwischen liegt ein langer Weg, auf dem Abdelmelech Schritt für Schritt aus einer Ebene in die andere abgedrängt wird: Schonung aus Mitleid — um ihrer Schönheit willen — aus Freundschaft — Liebe, und dann, an diesem Punkt, läßt Lyndaraxa ihn liegen: als das Liebesgeständnis endlich herausgezerrt ist, entwertet sie es sofort durch ein In-Zweifel-Ziehen:

„Confess not love, but spare yourself that shame,
And call your passion by some other name...
..This usage looks more like a rape than love",

durch Ironie von ihrer Seite, die er nicht zu ertragen vermag, und so wirft er alles, was er gewonnen hat, hin und verliert Sieg und Ehre [2]).

Doch ist diese Liebe durchaus nicht nur Schwäche: ihrer Unwiderstehlichkeit entspringt eine Durchschlagskraft und Stärke, die, durch keinerlei Gedanklichkeit und Bedenklichkeit gehemmt, Wunderdinge verrichten muß, wenn sie nur in die richtige Bahn gelenkt ist. Meisterbeispiel dafür ist Almanzor, der auf das Geheiß Almahides den Nebenbuhler, dessen Untergang er mit allen Mitteln befördern müßte, mit allen Mitteln fördert und hochhält. Er hat wohl ein Gefühl für das Unge-

[1]) Conq. A III, 1.
[2]) Conq. B II, 2.

heuerliche eines solchen Vorgehens [1]), aber über dieses Gefühl hinaus kommt er nicht, sondern beugt sich stets aufs neue den Bitten der geliebten Frau. In „menschlicherem" Ausmaße ist es die Liebe Ozmyns und Benzaydas, die etwas innerlich Großes an sich hat und wo das rein Menschliche, das man sonst so oft vergeblich sucht, auf einmal laut wird:

Ozmyn gibt um der Liebe willen alles auf, — Vaterhaus, Heimat, Stellung — und zieht die Ungewißheit vor:

„We'll go — I know not where.
Benz.: I'll fly to you, and you shall fly to me;
Our flight but to each other's arm shall be.
To providence and chance permit the rest;
Let us but love enough, and we are blest." [2])

Als ihrem Leitstern bleiben sie ihrer Liebe treu und überwinden so schließlich die Feindschaft ihrer Väter: das angeschlagene Romeo- und Juliamotiv endet glücklich, nicht tragisch. Auf diese Wandlung der Väter durch einen seelischen Anlaß wird noch zurückzukommen sein.

Hingewiesen werden darf auch auf den Ausgleich, den in Aureng-Zebe Sohnes- und Frauenliebe finden: so wenig er auf Indamora zu verzichten gezwungen werden kann, so wenig sucht er sich über seinen Vater Vorteile zu verschaffen: Loyalität und Liebe halten sich die Waage. Im Kaiser aber bewirkt diese Haltung die Sinnesänderung: er vermag nun über seine Liebe Herr zu werden — er drückt die Unwiderstehlichkeit der Liebe vielleicht am eindrücklichsten aus, am menschlich reinsten:

„Witness, ye powers,
How much I suffered, and how long I strove
Against the assaults of this imperious love!
I represented to myself the shame
Of perjured faith and violated fame;
Your great deserts, how ill they were repaid;
All arguments, in vain, I urged and weighed:
For mighty love, who prudence does despise,
For reason showed me Indamora's eyes.

---

[1]) Conq. B, IV, 3:
But I am both ways cursed:
For Almahide must die, if I am slain;
Or for my rival I the conquest gain.

[2]) Conq. A V, 1.

What would you more, my crime I sadly view,
Acknowledge, am ashamed, and yet pursue."[1])

und betont noch einmal, daß dieses Freigeben nicht einem Erkalten seiner Liebe zuzuschreiben ist, sondern erkämpft ist[2]), wodurch dieses Aufgeben der Rivalität besonderes Gewicht erhält und wiederum das Ansetzen neuer Linien im Aureng-Zebe betont wird.

Was aus ihrer Entstehungsart schon zu vermuten war, diese Liebe ist außerordentlich sinnlich. Freilich viel mehr der Idee nach als daß es tatsächlich zu einem Besitzen der Geliebten käme. Hier ist die Einstellung der Umwelt zu Almanzors „heroischem Entschluß"[3]), seiner Gefangenen, Almahide, die Freiheit zu geben, um nicht ihre Liebe zu erzwingen, sondern als freiwilliges Geschenk zu empfangen, kennzeichnend: Abdallah meint, eine solche Tat sei ja sehr edelmütig, aber zeige doch eigentlich einen Mangel an Liebe — ein Vorwurf, den Almanzor zurückweist, er wolle lieber sie ganz verlieren als sie halb besitzen. Das sei romantische Träumerei, meint Zulema, immerhin, ihm könne es recht sein, wenn Almanzor ihre Seele lieben wolle, so bleibe ihre Person für ihn. Und wie ernst es ihm damit ist, tritt im Verlauf des Dramas zutage[4]). Almanzor selbst aber wird ja von einer Vergewaltigung nur durch das Erscheinen des Geistes seiner Mutter abgehalten[5]) — die geliebte Frau zu besitzen, nicht nur ihrer Liebe gewiß zu sein, ist der Wunsch, der ihn immer stärker beseelt, er träumt sich hinein in diesen Augenblick höchsten Glückes:

„Live but to-night, and trust to-morrow's mind:
Ere that can come, there's a whole life behind.
Methinks, already crowned with joys I lie,

---

[1]) Aur. IV, 1.
[2]) ib. V, 1:
I love you still, and, if I struggle hard
To give, it shows the worth of the reward.
[3]) Conq. A III, 1:
May your heroic act so prosperous be,
That Almahide may sigh you set her free.
[4]) Conq. B IV, 3: Zulema, von der Königin abgewiesen, will noch einmal versuchen, sie durch Bitten umzustimmen, andernfalls aber sie vergewaltigen; er glaubt, dabei nicht allzuviel zu befürchten zu haben: ... few women will of force complain; ein Zusatz, der immerhin auf sein Bild von der Frauenwelt ein deutliches Licht wirft.
[5]) ib.

Speechless and breathless in an ecstasy!
Not absent in one thought: I am all there:
Still close: yet wishing still to be more near." [1])

eine Stelle, die in nächster Nachbarschaft zu der oben [2]) angeführten aus Aureng-Zebe steht.

Daß man in der damaligen Zeit nicht eben zimperlich war, sondern von der Körperseite der Liebe recht offen reden konnte, davon sprechen nicht nur die Komödien — man denke an Drydens Wild Gallant und Limberham oder an Wicherley's Country Wife —, sondern auch die Tragödien: Lyndaraxas Verleumdungen gegen Abdelmelech und Almahide [3]), Nourmahals Werben um die Liebe Aureng-Zebes [4]) seien hiefür Belege. (In dieser letzten Szene erfüllt sich übrigens vollends das Programm, das Opitz in seinem Buche „von der deutschen Poeterei" für die Tragödie aufstellt, daß „sie nur von königlichem Willen, Todschlägen, Verzweiflungen, Kinder- und Vatermörden, Brande, Blutschanden, Kriegen und Aufruhr, Klagen, Heulen, Seufzen und dergleichen handelt". Durch Nurmahal findet auch der Inzest im Drama Drydens seine Stelle. Und ist es nicht fast ein wenig rührend zu sehen, daß auch Nourmahal zur Verteidigung ihrer widernatürlichen Neigung zu jenem Argument greift, zu dem immer gegriffen wird:

„... Whosoever the first lovers were,
Brother and sister made the second pair?"

Wo die Liebe eine solch gewaltige Vormachtstellung innehatte, durfte diese Abart von ihr natürlich nicht fehlen.)

Die Liebe scheint wirklich allgewaltig. Doch da ersteht ihr nun eine Gegenmacht, die stark genug sein kann — sie ist es durchaus nicht immer — ihr Widerpart zu halten und sie zu überkommen: das ist honour.

(Der Sonderfall, daß die Religion Waffen gegen die Liebe bieten soll, wie es uns im 4. Akt von Tyrannic Love entgegentritt, erklärt sich uns aus den besonderen Bedingungen dieses Dramas. Die Stelle ist wertvoll als ein Beitrag zu einer Psychologie, fast möchte man sagen: Physiologie der Liebe. Befriedigung sinnlicher Liebe könne nie deren Befriedigung bedeuten, so wenig der Durst eines Fieberkranken durch noch

[1]) ib.
[2]) cf. S. 27.
[3]) Conq. B IV, 3.
[4]) Aur. Zebe IV, 1.

soviel Trinken gelöscht werden könne — dies sei ein Bekämpfen einer Krankheit von außen her, während doch zuerst eine Heilung von innen her versucht werden müsse, eine Heilung vom Geiste. Liebe als eine Krankheit — eine berechtigte Feststellung.)

„Honour" ist nun allerdings einer der schillerndsten und ungreifbarsten Begriffe des heroischen Dramas. Diese Weite und Dehnbarkeit der Begriffe ermöglicht ihm erst seine Beweglichkeit. Das Wort „honour" bietet für die verschiedenartigsten Dinge Raum und macht so Starrheit und Fixierung vermeidbar; auch da, wo man es endlich erfaßt zu haben glaubt, zerrinnt es einem plötzlich unter den Händen wie die zurückflutende Welle am Strand, die in eine neue Welle aufgenommen wiederkehrt, gleich und doch anders. Dennoch muß man wohl versuchen, den für diesen Fall in Betracht kommenden Wert des Wortes „honour" zu umreißen.

Dies ist einfach für die Frau: da bedeutet „honour" Keuschheit und gegebenes Wort. Mehrdeutiger ist es beim Manne; da mag es die Ehre sein als Ehrgefühl oder als Ehrenkodex, oder ist es Treue, Loyalität, Großherzigkeit. Als allem zugrundeliegend aber darf man vielleicht annehmen: honour ist ein Gefühl für Wertigkeit. Wert aber ist Grundlage und Vorbedingung für alle belangvollen Verhältnisse in dieser höfischen Welt. Kann er einem bestritten werden, so ist man für diese Hofwelt erledigt. Wert erwächst aber aus mehrfacher Wurzel: aus Geburt und Rang, aus Gesinnung und Tat, aus Formenbeherrschung und Zucht. Wirklich, dieses Letzte: der Wert aus Zucht, darf nicht gering geachtet werden. Das ist es, was zu dem Satz Almanzors führt:

„And what is honour, but a love well hid?" [1])

Honour und love, die eben noch als Gegenmächte aufgestellt worden waren, fallen also plötzlich in eins zusammen? Gewiß, und dies ist wieder ein sehr bezeichnender Barockzug: Gegenmächte im Sinne von Polaritäten gibt es da nicht; das wäre schon wieder viel zu starr, da dann zwischen zwei gegebenen und fixierten Endpunkten eine Brücke geschlagen werden könnte — eine solche Bändigung des Stromes aber erträgt der Barock nicht: es wäre sinnlos, Meereswogen durch eine Brücke bändigen zu wollen oder von einem einzelnen Pfeiler aus die Brückenbogen ins Meer zu spannen. Polarität: da das eine,

[1]) Conq. B IV, 3.

dort das andere. Wo es aber heißt: das eine und das andere in eins zusammengefallen, gibt es keine Polarität. Wo rechts und links ein Stützpunkt da ist, kann Ausgleich mit Hoffnung auf Erfolg gesucht werden; wo nur ein Ausgangspfeiler steht, — auch wenn er doppelt so stark ist — muß jeder Ausgleichsversuch in sich zusammenbrechen, weil er ins Unendliche und damit in die Leere hineingreift. In solchem Zusammen„fallen" der Gegensätze liegt die tiefste Erklärung für die mancherlei Probleme des Barockdramas. Darauf wird noch zurückzukommen sein.

Honour — a love well hid: Die Ueberwindung der Liebe ist im letzten Grunde nicht ein Ende der Liebe, sondern nur ein stärkeres Bejahen. Würden die Forderungen nicht anerkannt, so sänke für den Gegenteil der Wert des Geliebten und damit die Liebe, die nur höchstem Werte eigentlich zuteil werden darf: gibt also einer um der honour willen seine Ansprüche an die Geliebte auf, so gibt er damit zu erkennen, daß er gerade jetzt diese Ansprüche erst recht behauptet. Das ist Almanzors Haltung, als er Almahide freigibt, auf die Gefahr hin, sie zu verlieren. Das ist die Haltung Almahides in dem Augenblick, als ihr Almanzors stürmisches Werben den Dolch in die Hand zwingt: sie kann ihrer Liebe nicht mehr wehren, aber sie kann verhindern, daß sie durch ein Nachgeben ihre Liebe entwürdigt:

„You've moved my heart so much, I can deny
No more; but know, Almanzor, I can die.
Thus far my virtue yields." [1])

Da ähnelt sie in ihrer Haltung durchaus Pauline in Corneilles Polyeucte: auf den ersten Blick scheint dieses Wesen aus Fleisch und Blut, das sich auslacht wegen seiner törichten Traumängste und dann doch zu dem rührend-fraulichen Schlußsatz kommt: enfin je vous aime, et je crains; das vor sich selber ein bißchen Angst hat und sich nicht so recht traut, sondern lieber dem Severus aus dem Wege ginge; das die Christen fürchtet und harte Worte für sie findet, bis — ja bis Stratonice den Christ gewordenen Polyeucte angreift und sie trotz allem, was vorher war, die Christen eben verteidigen muß; das den Gatten mit allen Vernunftgründen zu bestürmen anfängt, und endlich doch den Grund anführen muß, um den sie unter allen Umständen hatte hinum kommen wollen: ihn um ihrer Liebe willen zu bitten zu widerrufen; — es scheint wenig gemein

[1]) Conq. B IV 3.

zu sein mit den großen Heroinen Drydens. All das scheint sie von den Gestalten des heroischen Dramas weit zu entfernen: aber da gibt es eine kleine Stelle, über die man hinwegliest und die doch als Verbindungsstelle zum Geist des heroischen Dramas wichtig ist. In der Szene, wo Pauline dem Severus eingesteht, daß sie ihn geliebt hat und noch liebt, daß sie diese Liebe nicht leicht und lächelnd beherrscht, sondern gewaltsam und schmerzhaft unterdrücken muß, daß sie ihm aber dennoch nie gehören wird und nie gehören kann, stehen die Verse:

„C'est cette vertu même, à nos désirs cruelle,
Que vous louiez alors en blasphémant contre elle:
Plaignez-vous en encore mais louez sa rigueur,
Qui triomphe à la fois de vous et de mon coeur;
Et voyez qu'un devoir moins ferme et moins sincère
N'aurait pas mérité l'amour du grand Sévère." [1])

Für den Liebenden ein hartes Urteil, aber die Idee der Liebe ist gerettet! Würde Pauline ihrem inneren Wert untreu, so könnte sie Severus nicht mehr gehören — bleibt sie sich treu, so verliert sie Severus tatsächlich: sie ist Gefangene eines Zirkels, dem sie nicht entrinnen kann. Er hat mit einer tieferen Sittlichkeit nicht viel zu tun: es ist letztlich ein Gesellschaftskodex — wie bezeichnend ist doch dieses „du grand Sévère". Da zeigt sich das Uebergreifen des Reiches der civilité in einen sonst so vollmenschlichen Bereich.

In der Haltung der beiden Frauen wird deutlich, daß die Entscheidung zwischen Ehre und Liebe von Anfang an gefällt ist — eine rigorose Entscheidung, wie es sich für das Barock von selbst versteht, aber immerhin eine Entscheidung — und von einem Kampfe, einer zielgerichteten Bewegung (das Gerichtetsein ist dabei das Entscheidende!) nicht mehr die Rede ist. So stark auch die Spannung immer wieder sein mag, sie verpufft und sinkt in sich zusammen, eben so plötzlich wie sie angefangen hat; sie überträgt sich nun auf den andern: in unserem Falle nimmt Almanzor die Spannung in sich auf; durch seinen — wiederum sofort, bedenkenlos ausgesprochenen — Verzicht sogar auf ihre Liebe, wenn er nur damit ihr Leben erhält, zerreißt sie sofort wieder. Damit natürlich gewinnt er wieder seinen Wert zurück:

„'Tis generous to have conquered your desire;
You mount above your wish, and lose it higher.

[1]) Corneille, Polyeucte.

There's pride in virtue, and a kindly heat;
Not feverish like your love, but full as great.
Farewell; and may our loves hereafter be
But image-like, to heighten piety." [1])

Der Körperliebe ist ihr Recht genommen: ein Wertgefühl, ebenso heiß, ebenso groß, aber reiner und stiller ist anstelle der Liebesfieberglut getreten und daraus wird die wahre Liebe als ein Bild — also: in der Idee! — hervortreten. Wiederum bezeichnend: der spannungslose Zustand nach gefällter Entscheidung dauert auch nur einen Augenblick, dann kehrt die erste Welle wieder zurück:

„Alas, I am but half converted yet;
All I resolve, I with one look forget."

„I with one look forget" — also wirklich nur „ein Augenblick"!

Ein Wort muß noch gesagt werden über die Rivalität im Drama Drydens. Die Einstellung, die sich gelegentlich dem Rivalen gegenüber findet, hat bei manchem Beurteiler Anstoß erregt. Es schien dies der Punkt, wo die „Unmöglichkeit" des heroischen Dramas am deutlichsten sichtbar wurde. Dabei ist die eingenommene Haltung von den beiden Leitmächten, dem Höfischen und dem Erotischen, honour und love, aus nur folgerichtig. Sich über den Rivalen, der in eines Macht geraten ist, Vorteile verschaffen, bedeutete Wertherabminderung und damit tatsächlich dem Rivalen in die Hand Arbeiten. Darauf beruhen doch alle Guyomar-Odmarszenen des Indian Emperor und die ganze Haltung Almanzors im 2. Teil der Conquest of Granada. Ein Fördern des Nebenbuhlers bedeutet Förderung der Idee der Liebe: Arimant im Aureng-Zebe erwächst daran bis zur Hingabe seines Lebens, um der eigenen Liebe willen, für den Rivalen. Unmittelbarer freilich ist auch da oft das Gebot der geliebten Frau: Morat schont Aureng-Zebe auf das Geheiß Almahides, Placidus setzt sich für Porphyrius ein, weil es Valeria so will — ein Ueberlegen gibt es auch in einem solchen Falle nicht. All diese Vorgänge sind in völligem Einklang mit der sonstigen Grundhaltung.

[1]) Conq. B IV, 3.

Die Auffassung vom Tode.

Während in einer bürgerlichen Welt das Leben als solches als ein Wert empfunden wird, das zu erhalten und zu pflegen sich lohnt, das hinzugeben und einzusetzen als große Tat erscheint und gepriesen wird, wird es in der heroischen Welt der Dryden'schen Dramen nicht so empfunden: Da ist es nie frei, sondern bezogen auf die übergeordnete Begriffszweiheit „love" und „honour". Ihnen hat es sich dienend unterzuordnen und ordnet sich tatsächlich auch, in der Mehrzahl der Fälle widerstandslos, unter. Diesen Menschen fällt es nicht schwer, ihr Leben hinzuwerfen, zumindest erklären sie ihre Bereitwilligkeit dazu bei jeder Gelegenheit. Und man darf versichert sein, nähme man sie beim Wort, sie würden sich für ihr Leben nicht wehren und das Drama fände schon mitten im ersten Akt sein Ende.

Man mag wahllos hineingreifen, man wird stets auf dasselbe Bild stoßen: auf den Liebhaber, der ohne den Besitz der Geliebten nicht weiterleben will; auf die Geliebte, die ihr Leben hinwerfen will, den Geliebten zu retten; auf den Besiegten, der sich lieber will töten lassen, als durch irgend ehrenrührige Zugeständnisse Leben und Freiheit zu erkaufen. Als Beispiel diene etwa die kurze Szene des Indian Emperor,[1]) wo sich auf knapp fünf Druckseiten folgendes beisammenfindet:

Odmar, von Alibech abgewiesen, droht ihr den Tod an:

„I brought not sin so far, to stop it here.
Death in a lover's mouth would sound but ill:
But know, I either must enjoy, or kill."

Diese Drohung macht freilich auf Alibech keinen Eindruck, sie wendet sich dem Geliebten, Odmar's Bruder Guyomar, zu:

„Since, Guyomar, I must not be thy bride,
Death shall enjoy, what is to thee denied."

Auf Odmars „Then take thy wish" — will Guyomar, um der Geliebten Leben zu retten, auf sie verzichten, aber sie weist das stolz zurück:

„In vain thou wouldst resign, for I will be,
Even, when thou leav'st me, constant still to thee:
That shall not save my life: Wilt thou appear
Fearful for her, who for herself wants fear?"

Nun ändert Odmar seine Taktik, er bedroht Guyomars Leben, das sie um den Preis ihrer Hingabe soll retten können — und

[1]) Ind. Emp. V, 1.

wirklich hat er damit das Richtige getroffen: Alibech stößt hervor: „What shall I do!"

Aber sowenig es vorher für sie eine Frage war, auf den Geliebten zu verzichten um den Preis ihres Lebens und ihrer Ehre, sowenig ist es nun eine für Guyomar:

„What, are your thoughts at strife
About a ransom to preserve my life?
Tough to save yours I did my interest give,
Think not, when you were his, I meant to live."

Doch als Odmar nun zustoßen will, da vermag Alibech das nicht zu ertragen, sie ist zum Opfer ihrer Ehre um der Liebe willen bereit. Das ist nun für Guyomar das Zeichen ihrer längst bestehenden, aber geschickt bemäntelten Untreue. Es gebe für sie kein anderes Mittel, seine Eifersucht zu entkräften

„.... unless both die!
For since both cannot live, who stays behind
Must be thought fearful, or what's worse, unkind."

Und solcher Argumentation beugt sich Alibech:

„Together dying, we together show
That both did pay that faith, which both did owe."

Als sich nun Odmars Leute daran machen, die Drohungen wahrzumachen, naht Entsatz: der Spanier Vasquez macht seine Ansprüche auf Alibech geltend, — für seine Hilfe war ihm eine Schöne in Aussicht gestellt worden, die er heiß begehrt, eben Alibech, die auch Odmar sich von aller übrigen Kriegsbeute auserbeten hatte; sie streiten sich um die Beute und es gibt natürlich keinen andern Ausweg als einen Kampf auf Leben und Tod:

„Make haste,
I cannot suffer to be long perplext;
Conquest is my first wish, and death my next."

Odmar fällt, Vasquez ersteht in Guyomar ein neuer Gegner. Dieses Duell endet nicht so rasch, die Gegner halten erschöpft inne, da ergreift auch Alibech ein Schwert, um Guyomar beizuspringen und sein Leben zu schützen. Er aber weist sie ab:

„Kill not my honour, to preserve my life:
Rather than by thy aid I'll conquest gain,
Without defence I poorly will be slain."

Hier ist wirklich auf kleinem Raum eine Fülle von Möglichkeiten, der Stellung zu Leben und Tod beisammen. Vor allem

wird sehr deutlich, daß was dem einen recht ist, dem andern zumeist nicht billig ist — ein Zug, der uns auch sonst begegnet und für das Ichgefühl des Barockmenschen bezeichnend ist. Wir finden da den Zug, daß Nichtbesitz der Geliebten weniger zu ertragen ist als deren Vernichtung: dafür ist die Haltung Maximins ja ein Musterbeispiel, auf das noch zurückzukommen sein wird. Wir finden daneben jenes den Tod des anderen nicht Ueberleben-können, das Nachsterben. Wir finden das stolze lieber auf das Leben als die Ehre verzichten: bei Alibech die weibliche Ehre, dem Geliebten treu zu sein, bei Guyomar die Waffenehre, lieber umzukommen als mit unlauteren, den Kampfgesetzen zuwiderlaufenden Mitteln sich Sieg und Weiterleben zu verschaffen. Wir finden jene Auffassung vom Tode als dem Siegel auf die Liebe, als letztes und endgiltig beweiskräftiges Mittel, seine Treue zu beweisen und dem eifersüchtigen Partner den Vorwurf der Untreue zu entkräften.

Diesen letzten Punkt, bis in letzte Folgerungen durchgeführt, finden wir wieder im Schlußakt des Aureng-Zebe. Aureng macht Indamora den Vorwurf, daß sie weitergelebt habe, als sie von seinem Tode erfuhr, daß sie dankbar gewesen sei für die Erhaltung ihres Lebens durch Morat, der sich Nourmahal entgegengestellt hatte:

„Your gratitude for his defence was shown:
It proved, you valued life when I was gone."

Darin sieht er einen Beweis dafür, daß ihre Liebe zu ihm nicht stark gewesen sei. Und ihre Verteidigung auf seine bittere Frage:

„And what could she give more, who durst not die?" jenes „My love, my faith." Indamoras läßt er nicht gelten:

„Both so adulterate grown,
When mixed with fear, they never could be known.
I wish no ill might her I love befal;
But ne'er she loved, who durst not venture all.
Her life and fame should my concernment be;
But she should only be afraid of me.

Ind.: My heart was yours; but oh! you left it here,
Abandoned to those tyrants, hope and fear;
If they forced from me one kind look, or word,
Could you not that, not that small part afford?

Aur.: If you had loved, you nothing yours could call;
Giving the least of mine, you gave him all."

Das also ist es: eine völlige Hingabe an den andern, so daß man auch die Verfügung über das eigene Leben verliert, eine Schuld gewissermaßen auf sich nimmt, die man dann einlösen muß. Tut man es nicht, ist man vertragsbrüchig, untreu. Damit ist dieses Sterben um der Liebe willen hinüberverschoben auf das Gebiet der Ehre, ist eine Verpflichtung, nicht ein Geschenk.

Während es im allgemeinen erscheinen möchte, als sei Sterben das leichteste Ding auf der Welt, tritt doch auch gelegentlich die Todesfurcht in Erscheinung: Cydaria fleht um ihr Leben, als Almeria sie, um sie nicht Cortez lassen zu müssen, erdolchen will [1]). Immerhin liegt in diesem Falle ja auch keine Notwendigkeit im Sinne des heroischen Dramas vor, zu sterben. Anders liegt der zweite Fall: Indamora ist schwach, wenn sie stark sein sollte; sie versagt, als ihr die tödliche Waffe, die sie frei machen soll, in die Hand gedrückt wird und Nourmahals Worte erscheinen nur zu berechtigt:

„Why doest thou shake?
Dishonour not the vengeance I designed:
A queen, and own a base plebeian mind!" [2])

Die ganze Szene hat aber in diesem letzten und stilistisch vollendetsten heroischen Drama doch ihre Berechtigung: es ist einer jener Züge, der aus den bisherigen großartigen Marionetten Menschen werden läßt und damit hinüberführt zu den großen Menschen der Antoniustragödie „All for Love". In das Heroische ist damit Bresche geschlagen, ein Zug ist eingeführt, der der Art des Dramas nach darin keine Stelle haben dürfte.

Die Frage nach den Vorstellungen, die diese Menschen vom Tode — und was damit immer aufs engste zusammenhängt: vom Leben — haben, muß hier noch gestellt werden. Tod ist einmal ein absolutes Ende, ein Aufhören aller Lebensqual und Lebensunrast; die Frage, ob es nach dem Tode noch etwas anderes, ein Jenseits gebe, wie jenes Jenseits aussehe und beschaffen sei, wird gar nicht aufgeworfen:

„... in the grave no passions fill the breast,
'Tis all, we gain by death, to bet at rest." [3])

[1]) Ind. Emp. V, 2.
[2]) Aur. Zebe V, 1.
[3]) Ind. Emp. II, 4.

oder „Would my short life had yet a shorter date!
I am weary of this flesh which holds us here,
And dastards manly souls with hope and fear;
These heats and colds still in our breast make war,
Agues and fevers all our passions are." [1])

Man weiß wirklich nichts von ihm:

„If death's a pain, it is not less to me,
And if 'tis nothing, 'tis not more to thee." [2])

und: „Death in itself is nothing; but we fear
To be we know not what, we know not where." [3])

Darin liegt die Drohung, das Furchtbare des Todes, das den Menschen erschauern läßt und zaudern: man fürchtet sich vor dem Unbekannten.

So Katharina in Tyrannic Love:

„Here we stand shivering on the bank, and cry,
When we should plunge into eternity.
One moment ends our pain;
And yet the shock of death we dare not stand,
By thought scarce measured, and too swift for sand:
'Tis but because the living death ne'er knew,
They fear to prove it as a thing that's new." [4])

Daneben her geht aber eine zweite Anschauung, wonach der Tod nicht Ende ist, sondern Beginn einer andern, geistigen Lebensform. „Geistig" sogar in dem Sinne, daß ein Fortleben als Gespenst angenommen wird. Davon sprechen nicht nur die mancherlei Geisterscheinungen und -beschwörungen [5]), nicht nur die warnende Mutter Almanzors [6]), sondern auch die mancherlei theoretischen Aussagen, denen wir begegnen: Berenice wehrt sich gegen jeden Verrat an ihrem Gemahl, im Leben fühlt sie sich gebunden, der Tod aber macht sie frei:

„My earthly part,
Which is my tyrant's right, death will remove;
I'll come all soul and spirit to your love.
With silent steps I'll follow you all day,
Or else, before you, in the sunbeams, play:

---

[1]) Ind. Emp. II, 1 Schluß.
[2]) Ind. Emp. V, 2.
[3]) Aur. Zebe IV, 1.
[4]) Tyr. Love V, 1.
[5]) Ind. Emp. II, 1; Tyr. Love I, 1; IV, 1.
[6]) Conq. B IV, 3; V, 2.

I'll lead you thence to melancholy groves,
And there repeat the scenes of our past loves:
At night, I will within your curtains peep;
With empty arms embrace you, while you sleep:
In gentle dreams I often will be by,
And sweep along before your closing eye:
All dangers from your bed I will remove;
But guard it most from any future love:
And when, at last, in pity you will die,
I'll watch your birth of immortality:
Then, turtle-like, I'll to my mate repair,
And teach you your first flight in open air." [1])

Vorstellungen also, die das Leben nach dem Tode nicht viel anders sehen, als das irdische Leben gewesen ist, oder in diesem Falle: als es hätte sein können. Es ist also eine Ersatzexistenz, die Erwartungen erfüllt, die im Leben unerfüllt geblieben waren. Genau in dieselbe Richtung weist Valerias Wort, als sie sich ersticht:

„One moment here I must another's be.
But this, Porphyrius, gives me back to thee." [2])

und jene fast grotesk wirkende Abschiedsszene zwischen Berenice und Porphyrius, wo eins dem andern verspricht, vor dem Himmel auf einander zu warten, aus Furcht einander in der Menge zu verlieren, ja wo Berenice sich ein Spruchband wünscht, auf dem ihr Name stehen soll, damit der Geliebte sie gewiß wiederfindet. [3]).

Werfen die Helden des heroischen Dramas einmal einen Blick aufs Leben — und sie finden dazu äußerst selten einmal die Zeit — so ist es, um festzustellen, daß es sich eigentlich nicht zu leben lohnt:

„Life grows a burden, and not worth our care.
I cast it from me, like a garment torn,
Ragged and too indecent, to be worn." [4])

und: „When I consider life, 'tis all a cheat;
Yet, fooled with hope, men favour the deceit;
Trust on, and think to-morrow will repay:

---

[1]) Tyr. Love III, 1 Schluß.
[2]) Tyr. Love V, 1.
[3]) Tyr. Love V, 1.
[4]) Conq. B I, 1.

To-morrow's falser than the former day;
Lies worse, and, while it says, we shall be blest
With some new joys, cuts off what we possest.
Strange cozenage! None would live past years again,
Yet all hope pleasure in what yet remain;
And from the dregs of life, think to receive,
What the first sprightly running did not give.
I'm tired with waiting for this chemic gold,
Which fools us young, and beggars us, when old." [1])

Im allgemeinen freilich läßt ihnen des Lebens dauernde Bewegung, dieses Anstürmen schicksalsgeladener Augenblicke, die eine sofortige Entscheidung, nicht ein überlegsames Sich-damit-auseinandersetzen verlangen, zu philosophischer Betrachtung keinen Raum.

In all dem bisher Gesagten war wenig ganz ausgesprochene Barockhaltung — abgesehen von dem grundsätzlichen Ueberlagertsein aller Lebensfragen von dem heroischen Problempaar love und honour —; doch stoßen wir in unsern Dramen mehrfach auf eine Haltung, die nur aus barockem Lebensgefühl verständlich wird. Es ist dies jenes Einbeziehen des Todes in den eigenen Willen, wodurch aus dem Erleiden des Todes, das sonst die ihm gegenüber angemessene Haltung ist, eine Vergewaltigung des Todes wird, ein Besiegen mit seinen eigenen Waffen. Schicksal und Tod werden als enge Verbündete gesehen; während aber eine frühere Zeit die Fortuna anerkannte — man nehme etwa die folgende Stelle aus Marlowes Edward the Second:

„Base Fortune, now I see, that in thy wheel
There is a point, to which when men aspire,
They tumble headlong down: that point I touch'd,
And, seeing there was no place to mount up higher,
Why should I grieve at my declining fall?'",

so lehnt sich der Mensch des heroischen Dramas gegen die Vergewaltigung seines Ich, das stets und immer Herr gewesen ist, auf; er macht den Tod zu seiner Tat und kommt dem Schicksal damit zuvor:

„'Tis vain to fight, and I disdain to fly.
I'll mock the triumphs, which our foes intend,
And, spite of fortune, make a glorious end." [2])

[1]) Aur. Zebe IV, 1.
[2]) Aur. Zebe V, 1.

Darauf kommt es an, auf dieses spite of fortune kommt es an! Freilich, daß man den Menschen und ihrem Hohn oder ihrem Mitleid sich entziehen kann, ist einmal schon das Große am Freitod; aber größer, entscheidender ist doch noch das andere; daß man dem Schicksal ein Schnippchen geschlagen hat. Das ist doch auch der Gedanke der folgenden Zeilen:

„Fortune, at last, has run me out of breath;
I have no refuge, but the arms of death:
To that dark sanctuary I will go;
She shall not reach me, when I lie so low." [1])

die zeigen, daß es nicht ein einmaliger Gedanke ist, sondern wirklich der Zeitstimmung zugehörig. Das wird noch erhärtet durch zwei andere Stellen:

„Break heart; or choak with sobs, my hated breath!
Do thy own work: admit no foreign death." [2])

auf die wenig später, den Gedanken noch klarer fassend, folgt:

„I would have death; but mild, and at command:
I dare not trust him in another's hand.
In Nourmahal's, he would not mine appear;
But armed with terror, and disguised with fear." [3])

Diese Menschen glauben ein Recht zu haben auf ihren „eigenen Tod", wie ihn Rilke einmal erbittet in einer seltsamen Stelle seines „Stundenbuches".

„Dort ist der Tod. Nicht jener, dessen Grüße
sie in der Kindheit wundersam gestreift, —
der kleine Tod, wie man ihn dort begreift;
ihr eigener hängt grün und ohne Süße
wie eine Frucht in ihnen, die nicht reift.
O Herr, gib jedem seinen eigenen Tod,
das Sterben, das aus jenem Leben geht,
darin er Liebe hatte, Sinn und Not."

Wirklich, das ist es, was diese Barockmenschen mit ihrem „eignen Tode" wollen: eine letzte und höchste Bestätigung ihres Lebens, eine Frucht, die in ihnen gereift ist, besser vielleicht noch, die sie in sich zur Reife gebracht haben. Ein Tod von anderer Hand wäre für sie ein kleiner Tod, bedeutete Vernichtung. In einem aber denken sie ganz anders als Rilke: sie ließen sich ihren Tod auch vom Herrn nicht schenken, sondern

[1]) Conq. B III, 2.
[2]) Aur. Zebe V, 1.
[3]) ib.

sie reißen ihn sich selber vom Himmel herab — in spite of Fortune!

Eine solche Haltung ist aber nur „großen Seelen" möglich. Wo aber gäbe es sonst noch große Seelen als unter Fürsten und Königen? Diese freilich müssen solche Seelen haben, sonst wird der Vorwurf eines „base plebeian mind" mit Recht gegen sie erhoben. Das ist es, was letztlich der Szene zugrundeliegt, in der Nourmahal Indamora, die sie sich an Schönheit ebenbürtig und der Liebe von Fürsten wohl würdig gefunden hat, den Dolch in die Hand gibt, daß sie sich den Tod gebe.

„Dishonour not the vengeance I designed...
Strike home, and do me reason in thy heart.
Ind.: I dare not.
Nour.: Do't, while I stand by...
I love a foe, who dares my stroke prevent,
Who gives me the full scene of my content;
Shows me the flying souls' convulsive strife,
And all the anguish of departing life.
Disdain my mercy, and my rage defy;
Curse me with thy last breath, and make me see
A spirit, worthy to have rivalled me."

Da ist dann der Tod wirklich die Echtheitsprobe, eine Gelegenheit, seine Größe zu erweisen. So faßt ihn auch Montezuma, als sein Reich verloren ist, auf; wohl naht ihm der Sieger mit Ehrerbietung, der König spürt aber doch immer die Schande, fürchtet das Mitleid — er fühlt sich zu schwach, sich noch einmal dem Gegner zu stellen:

„I cannot go to death to set me free;
Death must be kind, and come himself to me."

Doch dann tut sich ihm die Möglichkeit des Freitodes doch noch auf, da greift er zu: er hält Cortez entgegen, als dieser ihm Spaniens Milde preist:

„I'll not be bribed, to suffer life, but die,
In spite of your mistaken clemency.
I was your slave, and I was used like one;
The shame continues, when the pain is gone:
But I am king, while this is in my hand (his sword.)
He wants no subjects, who can death command:
You should have tied him up, t'have conquered me;
But he's still mine, and thus he sets me free." [1])

[1]) Ind. Emp. V, 2.

Das ist wahrhaftes Barockgefühl: diese Icherhöhung im Augenblick der Ich-Aufhebung, diese Veraktivierung des Geschehens, das sonst als das schlechthin Passive empfunden wird, dieses Zu-sich-herreißen der Macht, vor der jede andere Zeit zu flüchten und sich zu beugen sucht! Damit ist der Mensch, nein, das Ich als die letzthin entscheidende Macht proklamiert — und im Sterben eben genau so wie im Leben.

Der Augenblick als die beherrschende Zeitkategorie des heroischen Dramas und die sich hieraus ergebenden Folgerungen.

Daß das heroische Drama vom Augenblick beherrscht ist und aus dem spannenden Moment überhaupt lebt, springt sofort in die Augen. In dem Satze Maximins

„That was my will of half an hour ago.
But now 'tis altered!" [1])

ist es vielleicht am krassesten Wort geworden; doch ist dies nicht das einzige offene Bekenntnis zum Augenblick. Daneben steht Almanzors

„All I resolve, I with one look forget." [2])

Lyndaraxas:

„I know not, what my future thoughts will be:
Poor Women's thoughts are all extempore." [3])

Als Almanzor, nach seinem zweiten Frontwechsel Boabdelin, den er gerade erst des Thrones entsetzt hatte, seine Hilfe anbietet und der König und seine Ratgeber nicht sofort mit beiden Händen zupacken, da herrscht er sie an:

„That hour, when you deliberate, is too late.
I point you the white moment of your fate." [4])

Stärker noch als solche Aussagen zeugt davon der Handlungsablauf der Dramen.

Welches ist der Handlungsablauf im Indian Emperor, um mit einem Frühwerk einzusetzen? In Mexiko, am Fest der Krö-

[1]) Tyr. Love I, 1.
[2]) Conq. B IV, 3.
[3]) Conq. A IV, 2.
[4]) Conq. A IV, 1.

nung der Jahreskönigin. Schicksalträchtigkeit spürt man schon in diesem Idyll, als Montezuma zu seiner Königin die Tochter Zempoallas wählt, (die an gebrochenem Herzen, von Montezuma verschmäht, gestorben war) und diese die Wahl nicht annehmen will und dann doch annimmt. Das wird gesteigert durch die Dazukunft des Prinzen Guyomar, der die Landung der spanischen Flotte meldet, ohne sich freilich über die Tragweite dieses Ereignisses klar zu sein, eine dunkle Ahnung von Unheil liegt freilich über dem Fest, zudem noch zwischen den Brüdern Odmar und Guyomar eine Rivalität um der schönen Alibech willen ausgebrochen ist. Diese innere Spannung wird zerschlagen durch den Ueberfall der Traxallaner, Cortez' Hilfstruppen, und eine neue, äußere Spannung aufgerichtet. Cortez greift im Augenblick der höchsten Gefahr ein und bietet von seinem Könige Krieg oder Frieden je nach Widerstand oder Unterwerfung. Wieder innere Spannung, die sich durch Montezumas Weigerung, spanische Oberhoheit anzuerkennen, auch sofort wieder löst. Das bedeutet ja Krieg — doch steht des spanischen Feldherrn blitzartige Liebe zu Prinzessin Cydaria als retardierendes Moment im Drama. Retardierend wirkt auch die Beschwörungsszene des nun einsetzenden 2. Aktes. Cydaria sucht Cortez vom Kampfe gegen ihren Vater abzuhalten, lange umsonst, bis er endlich um der Liebe willen seine Ehre hinwirft und nicht weiterkämpfen will. Doch ein Ereignis, das außer ihm liegt — der Augenblick also — rettet ihn vor solcher Ehrlosigkeit: die Tatsache, daß Orbellan inzwischen den Kampf begonnen hat, der zunächst den Mexikanern günstig ist, dann durch die Feuerwaffen der Spanier für diese entschieden wird. Der Sieger besiegt — eine typische Steigerung des Schicksalmäßigen dieser Dramen. Diesem äußeren Sturm folgt ein neues Schäferstündchen zwischen den Linien, in dessen Verlauf wieder um der Geliebten willen und gegen alle politische und militärische Klugheit der gefangene Prinz Guyomar freigegeben wird; noch einmal wird Frieden angeboten: Almeria verhindert dessen Annahme und stachelt Orbellan zum Mord an Cortez auf. Guyomar hört zufällig — der Augenblick! — den Mordplan und warnt aus Loyalität den Landesfeind. Der Anschlag mißlingt: Cortez bietet selbst dem verfolgten Orbellan Schutz an, trotzdem er um den Anschlag weiß und daß Cydaria Orbellan versprochen; er geleitet ihn sicher durch die Wachen und zwingt ihn dann zum Duell, das mit Verwundung, nicht Tötung des Mexikaners endet — Cortez gibt ihm den Rückweg frei. Weitere

Verwicklungsmöglichkeiten sind also geschaffen. Almeria faßt den Plan, den gescheiterten Mord nun selber zu versuchen. Da stürmt der Spanier, Orbellan fällt, Cortez wird aber gefangen. Sein Leben hängt an einem Haar, doch wird seine Hinrichtung noch einmal hinausgeschoben: an diesem versäumten Augenblick hängt das Schicksal der mexikanischen Dynastie. Denn Almeria, die in des Gefangenen Zelle gedrungen ist, ihn zu ermorden, kann die Tat nicht vollführen, da plötzliche Liebe sie ergreift — wieder der Moment, der dem Ganzen andere Richtung gibt. Freilich scheitert ihr Versuch, Cortez zu Gegenliebe zu bewegen: neue Verwicklungen sind also von hier aus denkbar. Da trifft die Spanier der Vernichtungsschlag: Guyomar überrascht die leichtsinnigen Generale bei einem zügellosen Gelage — das bedeutet den Sieg der Mexikaner, das Ende des Cortez. Der Sieger erhält Alibechs Hand. Dieses Geschehen treibt Odmar zum Verrat; er befreit die spanischen Unterfeldherrn und gibt ihnen die Stadt preis: nur Alibech erbittet er sich als seinen Verräterlohn. Daß freilich auch dem Vasquez eine unbekannte Schöne zugesichert wird, in die dieser sich verguckt hat, läßt uns sofort eine neue Verwicklung erwarten, die dann auch nicht ausbleibt. Dazwischen schiebt sich eine neue „Liebesszene" zwischen Almeria und Cortez, der durch den drohend geschwungenen Dolch sowenig zu gewinnen ist wie durch Liebesworte, die Cydaria, die dazu kommen muß — der Augenblick! — in tolle Eifersucht versetzen. Ein Mordanschlag Almerias auf Cydaria schlägt fehl. Die Generäle befreien Pizarro, der zur Schlacht eilt. Odmar hat Guyomar und Alibech in seine Gewalt gebracht; als sich Alibech ihm nicht ergibt, da will er beide töten lassen, schon wird Alibech gebunden, schon sind die Säbel geschwungen, da kommt — im letzten, dringendsten Augenblick — Vasquez, erkennt die still Geliebte, fordert sie für sich, wird abgewiesen; es kommt zum Duell, Odmar fällt. Doch inzwischen ist Guyomar freigeworden und als der Spanier mit seiner schönen Beute abziehen will, da ersteht ihm plötzlich ein neuer Gegner, dem er erliegt: dem Sieger der Siegespreis entrissen, eine Situation, die wir schon kennen. Montezuma ist in die Hände der Spanier gefallen: sie foltern ihn, um Gold von ihm zu erpressen, ein Soldat und ein Priester: neben dem schauerlichen Foltergeschäft läuft dann eine sehr ausgeglichene theologische Unterhaltung her, die den rechten Hintergrund erst schafft. Montezuma wird durch Cortez Dazwischentreten befreit, doch ist er inner-

lich gebrochen: dies ist der Tiefpunkt, von dem aus es durch Almerias Dazwischentreten wieder zu einem, mindestens innerlichen Hochpunkt geht — Montezumas Freitod. Almeria hat Cydaria in ihre Gewalt bekommen: da sie Cortez nicht gewinnen konnte, soll auch die Nebenbuhlerin nicht glücklich werden — vor den Augen des Spaniers, der nicht zu Hilfe kommen kann, stößt sie Cydaria nieder und da des Cortez Soldaten schon näher dringen, bewahrt sie auch sich durch Freitod vor Schande. Wieder ist dem Sieger auf dem Höhepunkt seines Sieges der Preis entrissen. Freilich nur scheinbar: Cortez bekommt doch noch seine Cydaria, und selbst Almeria stirbt in des grausamen Geliebten Schoß mit ihrem Leben versöhnt. Alibech und Guyomar aber erhalten die Freiheit und ziehen aus, in ihrer Liebe Genüge findend, eine neue Heimat zu suchen.

Stellte man neben diesen Handlungsablauf etwa den von Goethes Iphigenie, so träte sofort zutage, worin sich klassisches und heroisch-barockes Drama unterscheiden. Hier haben wir in dem äußeren Gerüste beinahe schon alles Wesentliche, die Handlung der Iphigenie böte uns gerade das Entscheidende nicht, da die tragenden Entscheidungen nicht von außen kommen, sondern von innen. Beherrscht aber das Innen die dramatische Handlung, so ist damit gesagt, daß der Zu„stand" — das Statische also —, nicht der Zu„fall" — also das Bewegte und einem von außen her Zustoßende — wesentliche Voraussetzung für die Dramatik ist. Zuständliches nun erträgt ein Anschauen und Werten der Einzelheiten, das Augenblickliche und Momenterfüllte erfordert ein Auffassen des blitzschnell vorüberhuschenden Geschehens, das sich in rascher Aufeinanderfolge zu einem wirkenden Ganzen fügt, in dem die Einzelheiten aber einer Wertung entzogen bleiben — oder mindestens entzogen bleiben müßten. Die heroischen Dramen sind bestimmt keine Lesedramen; sie bedürfen des Mediums der Bühne, der Farbe, des gesprochenen, nicht gelesenen Worts; sie sind in sich sowenig bildhaft, daß sie ein Bühnenbild gebieterisch fordern — aber daß sie dann unendlich eindrucksvoll sind, läßt sich schon aus dem dürren Lesedrama, das wir nur in Händen und vor Augen haben, erschließen. Wird nicht auf Einzelheiten hin gelesen, nicht einer der Charaktere etwa, eine Grundgesinnung vielleicht verfolgt, sondern durchgelesen, als ob man einen spannenden Roman vor sich hätte — und man kann diese Dramen tatsächlich so lesen, vielleicht eben deshalb, weil sie die

tieferen Schichten des Lesers nicht berühren —, so erschließt sich einem die Stärke dieser Dramen: das Mitreißende, das in der reinen Augenblicksbeherrschtheit von Schicksalsabläufen und Menschtum liegt. Wer dem Augenblick verhaftet ist, ohne einem Entwicklungsgesetz oder einer transzendentalen Macht verantwortlich zu sein, wer also ohne Hemmung, ohne auf ein ewiges Ziel gerichtet zu sein, ohne sich „vollenden" zu müssen, lebt, der vermag die ganze ungebrochene Kraft für sein Ich einzusetzen, dessen Wert in keinem Augenblick in Frage gesetzt ist. Dieses nie von einem Transzendenten in Frage-gesetzt-sein — wofür die Haltung Maximins das schlagendste Beispiel liefert, der den Göttern den Krieg ansagt, als sie seiner Ich-haftigkeit, die auf Glück und Besitz Anrecht hat, zu nahe treten, oder die skrupellosen Bekenntnisse Morats zum Erfolg als Beweis der Berechtigung seiner Haltung:

„Right comes of course, whate'er he was before;
Murder and usurpation are no more." [1])

Das Auslöschen der Vergangenheit, die Neuschaffung der Rechtsgrundlage durch den erfolggekrönten Augenblick basiert auf dem Gefühl der Gottgleichheit, das einem die Absolution für moralisch Unwertiges über das Aufhören alles Wertens gibt. [2]) So erscheint Morat durchaus als der Sprecher des herrschenden Barockgefühls in der Entgegnung auf des „gebrochenen" Kaisers Selbstanklagen, die in der Anerkennung einer vergeltenden Gerechtigkeit liegen:

„Wouldst thou ravish, what so dear I bought?
Dear! for my conscience and my peace I gave...
I see heaven's justice; thus the powers divine
Pay crimes with crimes, and punish mine by thine.
Mor.: Crimes let them pay, and punish as they please;
What power makes mine, by power I mean to seize.
Since 'tis to that they their own greatness owe
Above, why should they question mine below?" [3])

Morats Haltung ist die herrschende; die Haltung des Kaisers gehört zu dem schon vielfach berührten Spät- und Endcharakter des Aureng-Zebe — dieses nie von einem Transzendenten

---

[1]) Aur. Zebe V, 1.
[2]) cf. dazu das oben S. 16 f. über die Berechtigung des Absolutismus Gesagte.
[3]) Aur. Zebe IV, 1.

in Frage-gesetzt-sein also ist es, was den weltanschaulichen Angelpunkt des Barockdramas ausmacht [1]).

Es ist hier die Stelle, ein Wort zu den mancherlei Geistererscheinungen und -beschwörungen zu sagen. Sie haben ihre Wurzel sicher nicht in einem Sich-beugen vor dem Numinosen. Einmal erklären sie sich aus ihrem Vorhandensein im großen Modell, dem heroischen Epos. Dort aber bewirken sie nicht eine Vertiefung, sondern Erhöhung. Dryden empfindet sie als aufgesetzte Glanzlichter, nicht als wärmende und bewegende Kräfte: „I am of opinion that neither Homer, Virgil, Statius, Ariosto, Tasso, nor our English Spenser, could have formed their poems half so beautiful, without those gods and spirits, and those enthusiastic parts of poetry, which compose the most noble parts of all their writings. And I will ask any man who loves heroic poetry ... if the ghost of ... could have been omitted without taking from their works some of the greatest beauties in them." [2]). Als aufgesetzt aber wirken sie auch durchaus in den Dryden'schen Dramen. Zum andern aber sind sie von einer inneren Ueberzeugungskraft weit entfernt, erscheinen durchaus nicht als geistige Kräfte, die weiterzuwirken bestimmt wären, sondern sie verpuffen, wie eben Theaterblitze verpuffen. Sie dienen eben dazu, dem Helden oder der Handlung Relief zu geben, sind also ganz ausgesprochen „innerweltlich" [3]).

Wird diese „Augenblicksbeherrschtheit" des heroischen Dramas anerkannt — und man kann daran nicht vorbeisehen —, so ist klar, daß man eines bestimmt nicht von diesem Drama erwarten darf: die Darstellung einer ruhigen Entwicklung. Um eine solche zu zeichnen, ist der Augenblick freilich auch nötig, aber tatsächlich eben jeder einzelne Augenblick, der kleine im Grunde ebenso wie der große, damit aus all den vielen Daten die eine Linie werden kann, die auf ein Endziel, das der Voll-

[1]) Man könnte gegen diese These der „Innerweltlichkeit" die Märtyrerdramen ins Feld führen oder die mancherlei Bekehrungen, aber doch wohl mit Unrecht. Bei den letzten liegt der Fall deutlich: es ist ein Hereingreifen des Transzendenten, ein Einbruch an einer Stelle, nicht ein das Ganze überwölbendes Gefühl. Für das Märtyrerdrama darf auf früher Gesagtes verwiesen werden: die Beurteilung muß von den französischen Beispielen mit ihrer starken Ichbetonung aus gewonnen werden, weil ja der Rationalismus der Tyrannic Love von Heroismus wie Transzendenz gleich weit entfernt ist.

[2]) Ker. I, 152/3.

[3]) Es ist doch ein bißchen so, wie zu einem anständigen alten Herrenhaus das Familiengespenst gehört: man hat ein Recht darauf, daß es spukt.

endung, hinläuft. Im heroischen Drama aber hat nur der große Augenblick seine Stelle. Was zwischen den Höhepunkten des Lebens, sie seien nun solche des Glücks oder des Unglücks, liegt, hat keinerlei Bedeutung: der Alltag liegt nicht im Blickfeld der Tragödie. Dieses Drama ist also ausgesprochen unorganisch. Es „setzt" seine Menschen und bringt an sie das Leben heran, damit sie darauf reagieren könnten, während doch das Leben die beharrende Größe ist und der Mensch sich an ihm zu messen hat. Aus diesem Heranbringen des Lebens erwächst nun die große Forderung an den Menschen dieser Dramen: daß er unmittelbar reagiere. Da die Ereignisse stets Katastrophenform annehmen, da jede geforderte Entscheidung den Charakter eines kurzbefristeten Ultimatums trägt, da große Augenblicke schon den großen Menschen fordern, muß der Mensch schon in völliger Gerichtetheit dastehen, nicht erst seine Richtung empfangen. Er hat das Schicksal aufzufangen und zu überwinden, er hat mit äußeren, nicht inneren Dingen sich auseinanderzusetzen, er hat in Gefechten, nicht in Anfechtungen seinen Mann zu stellen: all das kann er nur, wenn er in den Hauptlinien schon fertig ist, sobald er die Bühne betritt. Zu diesem Fertigsein gehört folgerichtig das So-bleiben wie man einmal ist und dieses wieder erwächst aus der starren, unerschütterten Herrschaft des Willens über die, ebenfalls starken, Affekte. Vielleicht liegt darin, daß diese Affekte fast zu stark sind, das Geheimnis, daß sie dem Willen doch nicht überlegen sind: ein langsames Annagen des Willens durch Grübeln und Problemewälzen, ein in Frage-Stellen der Dinge wäre viel gefährlicher. Aber dazu kommt es ja nicht. Die Affektseite und die Willensseite bleiben reinlich geschieden. Mitten drinnen steht der Mensch als entscheidende Macht, der die beiden Sphären in ihrer Getrenntheit sieht [1]) und beiden gleich offen steht. Da nun unmittelbare Entscheidung von der äußeren Notwendigkeit gefordert wird, gibt es nie eine Kompromißlösung, sondern ein willentliches Jasagen zu Affekt oder Pflicht. Wie die Entscheidung fällt, hängt davon ab, ob wir es im vorliegenden Falle mit dem Helden oder dem Schurken des Stückes zu tun haben.

Auch die Tatsache, daß es keine Kompromisse gibt, beruht zutiefst auf dieser Trägerrolle des großen Augenblicks. Eben

[1]) Aur. Zebe III, 1.
I feel my virtue struggling in my soul,
But stronger passion does its power controul.

weil es nicht die gerade Linie einzuhalten gibt, weil es von jeder Nivellierung weit abrückt, vielmehr den großen Moment will, so muß dieses Drama Hintergründe schaffen, von dem er sich abheben kann. Größe wird sichtbar am schärfsten da, wo Niedrigkeit dagegen gesetzt wird, aus der ein Aufstieg wieder zur Höhe Notwendigkeit wird. Das Extrem wird beherrschend. Wiederum nicht nur im tatsächlichen Dramenablauf; auch die Gestalten dieser Dramen haben für die beherrschende Rolle des Extrems einen aufgeschlossenen Sinn. Verwiesen sei, um nur ein paar herauszugreifen, auf die folgenden Stellen:

„I know, my fortune in extremes does lie;
The sons of Indostan must reign or die." [1])

und: „The two extremes too distant are to close;
And human wit no midway can propose.
My duty therefore shows the nearest way" [2])

eine Stelle, die auch wegen der Ablehnung jeder rationalen Auseinandersetzung mit entscheidungsfordernden Fragen interessant ist; dann das fast humoristisch klingende Wort Almanzors, als ihn der Geist seiner Mutter von der Schwelle Almahidens weist, das aber doch ganz wörtlich genommen werden will und einfache Anerkennung des Extremcharakters alles dessen ist, was Almanzor widerfährt.

„I erred a little: but extremes may join:
That door was hell's, but this is heaven's and mine." [3])

In dieselbe Richtung weisen Stellen wie:

„Thou seest me much distempered in my mind:
Pulled back and then pushed forward to be kind." [4])

und: „These heats and colds still in our breast make war." [5])

Wie eine Grundformel des ganzen Stückes erscheinen die zwei letzten Zeilen von Tyrannic Love:

„... I mix cypresses with my myrtle wreath, —
Joy for your life, and mourn Valeria's death." [6]),

die Liebe und Tod, die beherrschenden Mächte dieses Spieles in einen Kranz zusammenbinden, wie sie vorher schon immer unauflöslich verflochten gewesen waren.

---

[1]) Aur. Zebe II, 1.
[2]) Conq. B III, 2.
[3]) Conq. B IV, 3.
[4]) Aur. Zebe I, 1.
[5]) Ind. Emp. II, 1.
[6]) Tyr. Love V, 1.

Diese Verflechtung wiederum ist eine der allerhäufigsten im ganzen Umkreis der Dramen Drydens nicht nur, sondern auch französischen und deutschen Barocks. Liebe als die höchste Erfüllung des Lebens, als lebendigstes Leben (für den Barock eine durchaus denkbare Steigerung) gestellt neben dessen Vernichtung — damit erst ist das Höchstmaß an Genuß erfüllt: aus demselben Grunde wird neben die Vergötterung der Frau ihre völlige Verachtung gesetzt, wie sie in den mannigfachen Eifersuchtsszenen zum Ausdruck kommt, weil nur an der — angenommenen — krassesten Verworfenheit ihre makellose Heiligkeit rechtes Licht gewinnt und die demütige Unterwerfung des eben noch so stolzen Anklägers notwendig wird. (Es überrascht, zu sehen, welch geringe motivierende Kraft diese Eifersuchtsszenen zwischen zwei sich Liebenden haben; ganz anders steht es mit der Rivalität, die neben politischem Ehrgeiz als Bewegungsantrieb unbestritten dasteht. Dennoch sind die Eifersuchtsszenen wohl berechtigt, eben weil sie das Verhältnis der Liebenden zu einander nicht linear werden lassen, sondern durch Absturz und folgende Ueberhöhung in der Gesamtbewegung und Linienführung des heroischen Dramas halten.)

Die Frage individueller oder typischer Gestaltung der Helden im heroischen Drama.

Wäre oben an Stelle des Handlungsablaufs des Indian Emperor eine Darstellung der einzelnen Charaktere gegeben worden, niemand wäre im Stande, daraus die Handlung auch nur annähernd aufzubauen. Charaktere und Handlung haben nichts miteinander zu tun, sowie auf ein notwendiges Herauswachsen des Schicksals und auf ein notwendiges Reagieren aus dem inneren Wesen des Menschen gewartet wird. Die Menschen hier haben freilich auch einen Charakter, aber in jenem anderen Sinne wie ein Offizier den Charakter etwa eines Majors hat oder ein Schauspieler eine Charakterrolle spielt: Charakter gehört nicht zum Wesen, sondern ist aufgeklebte Etikette. Aus diesem zweiten, aufgesetzten Charakter heraus handeln die Menschen. Ob sie jenen ersten tiefliegenden und im Menschen verwurzelten Charakter überhaupt haben, darüber läßt sich

streiten. Zuzugeben wird er am ehesten bei den Figuren sein, die nicht Träger der Haupthandlung sind: die Träger der Haupthandlung sind nicht etwa so und so, sondern sie haben so zu sein. Ein Mensch aber, der etwas zu sein hat, verliert damit sein Eigenwesen.

In der Erörterung der Frage, warum wir es mit einer typisierenden Dichtung zu tun haben, wird noch einmal das Ganze, was bisher über den Charakter dieses Dramas gesagt worden war, zusammenschießen und eine Ueberschau der Bauelemente sich ergeben.

Erinnern wir uns: auch Dryden beugt sich dem alten aristotelischen Satze von der Doppelgerichtetheit der Tragödie zu erfreuen und zu bilden, „bilden" in einem weitesten Sinne genommen. Das spricht sich aus in der Dramendefinition des Essay of Dramatic Poesy:

„A play ought to be, a just and lively image of human nature, representing its passions and humours, and the changes of fortune to which it is subject, for the delight and instruction of mankind." [1])

Dieser Satz in sich bedeutete noch keineswegs eine Entscheidung für oder gegen ein individualistisches oder typisches Drama: human nature mag ebensogut das Wesen des Einzelnen sein wie ein aus Abstraktionen gewonnenes typisches Bild „der" Menschen. Das ändert sich aber, sowie ein zweiter Satz desselben Essay daneben tritt:

„A play, as I have said, to be like nature, is to be set above it; as statues which are placed on high are made greater than the life, that they may descend to the sight in their just proportion." [2])

Der Schritt von einer Bindung an das im Leben Gegebene weg ist getan; in der Notwendigkeit zu überhöhen und die Maße zu verschieben, liegt schon die Notwendigkeit, einen Zug zugunsten eines andern vernachlässigen zu müssen. Immerhin muß man sich vor einer Interpretation hüten, die aus dem Vergleich der Dramengestalten mit einer Statue auf deren Statik schließen wollte: diesem Irrtum schiebt Dryden selber den Riegel vor, wenn er die Fülle englischer Dramatik der Starre französischer Dramatik entgegensetzt:

„'Tis true, those beauties of the French poesy ... are indeed the beauties of a statue, not of a man, because not ani-

[1]) Ker. I, S. 36.
[2]) Ker. I, S. 102.

mated with the soul of poesy, which is imitation of humour and passions." [1]).

Noch einen Schritt vom Leben weg aber bedeutet die Zwischenschaltung einer literarischen Form zwischen die menschliche und die Bühnenwirklichkeit, der gemacht ist durch den Definitionssatz des Essay of Heroic Plays:

„An heroic play ought to be an imitation, in little, of an heroic poem; and, consequently that love and valour ought to be the subject of it." [2]).

Nun ist die Skala möglicher Bezüge zwischen Leben und Bühnendarstellung schon beträchtlich eingeengt: zwei, allerdings weitspannende, Begriffe stecken das Feld ab. Dryden selbst empfindet das nicht eigentlich als Einengung, wo er von den Möglichkeiten spricht, die D'Avenant damit an die Hand gegeben gewesen wären:

„The common drama [3]) obliged him to a plot well formed and pleasant, or, as the ancients call it, to one entire and great action. But this he afforded not himself in a story, which he neither filled with persons, nor beautified [4]) with characters, nor varied with accidents. The laws of an heroic poem did not dispense with those of the other, but raised them to a greater height; and indulged him a further liberty of fancy, and of drawing all things as far above the ordinary proportion of the stage as that is beyond the common words and actions of human life." [5]).

Ueber die Möglichkeiten dessen hinaus, was bisher auf der Bühne gegeben werden konnte, erstreckt sich das durch das große heroische Epos Gegebene — das ist Drydens These. Diese Möglichkeiten müssen aber, wenn sie doch schon gesehen werden wie das bei D'Avenant der Fall war, auch ausgenützt werden. Daß D'Avenant sie verkannte, macht Dryden ihm ernstlich zum Vorwurf. Das Bekenntnis zum Realismus, das in D'Avenants Begriffsbestimmung des heroischen Gedichtes lag, vermochte er nicht anzuerkennen. D'Avenant meinte, „(a heroic poem) ought to be dressed in a more familiar and easy shape; more fitted to the common actions and passions of human life; and, in short, more like a glass of Nature, showing

[1]) Ker. I, S. 68.
[2]) Ker. I, S. 150.
[3]) Die Absonderung, die in diesem „common" liegt, ist äußerst kennzeichnend.
[4]) Charakterzeichnung gefaßt nur als eine Erhöhung des Aesthetischen, nicht als Grundvoraussetzung des Dramas.
[5]) Ker. I. S. 151.

us ourselves in our ordinary habits, and figuring a more practicable virtue to us, than was done by the ancients or moderns." Das war nun wirklich zu weit entfernt von dem, wie Dryden es sich vorstellte; auch mochte er das Revolutionäre daran — more ... than was done by the ancients or moderns! — nicht leiden, wie der Satz „if at least you will not prefer the opinion of a single man to the practice of the most excellent authors both of ancient and latter ages" zeigt. (Beiläufig ein symptomatischer Satz: dieses Einordnen in die Masse, dieses sich Beugen unter die Tradition gehört auch mit zum Bild eines Barock, der unter dem Obergesetz der Zucht steht.)

Dryden teilt durchaus das allgemeine Gefühl von der Scheidung der Genera — und damit der Notwendigkeit generell verschiedener Behandlungsweisen — nach der sozialen Zugehörigkeit der dargestellten Personen, wie aus einem Abschnitt des Essay on Comedy, Farce, and Tragedy deutlich wird.

„(Those), who have accused me, ... have not distinguished as they ought, betwixt the rules of Tragedy and Comedy. In Tragedy, where the actions and persons are great, and the crimes horrid, the laws of justice are more strictly observed ... Comedy is not so much obliged to the punishment of faults which it represents, as Tragedy. For the persons in Comedy are of a lower quality, the action is little, and the faults and vices are but the sallies of youth, and the frailties of human nature, and not premeditated crimes such to which all men are obnoxious, not such as are attempted only by few." [1]). Damit ist nun ganz deutlich, daß nicht die Breite des Lebens erfaßt wird, die doch für eine individualisierende Darstellung notwendig ist, sondern mit einem Ausschnitt gearbeitet wird. Aber auch dieser Ausschnitt wird nicht um seiner selbst willen gegeben, sondern eben als ein „Muster": wie das heroische Gedicht erscheint das heroische Drama als „the most noble, the most pleasant, and the most instructive way of writing in verse, and withal the highest pattern of human life". Im Begriff des Musters aber liegt das Aufgeben des Einmaligen: was als Muster dienen soll, muß Züge haben, die über das Individuelle hinausgehen: das Typische ist letztlich davon unzertrennlich. Irgendwie gehört zum Begriff des Musters aber auch der der Regelmäßigkeit, die wiederum aufs einschneidendste als Auswahlfilter wirkt und vereinseitigt. In dieser Vereinseitigung liegt der Grund für das, mindestens im Autor problemlose, Zusammengehen von Inhal-

[1]) Ker. I, S. 142 (Preface to an „Evenings Love").

ten, die sich jeder Einengung zu entziehen scheinen, und enger Form.

Dieser Gedanke des pattern zeigt uns noch einmal, daß das Teleologische eine starke Rolle im Barockdrama spielt. Es will Lehrstück sein. Teleologisch aber ist auch die Begründung alles sittlichen Tuns: es wird nicht um seiner selbst willen getan, sondern um sich einer Person oder einer Sache würdig zu erweisen. Dieser „Ausweis"gedanke nimmt nicht wunder in einer Welt, da das Verdienst die Stellung bestimmt, die jemand zum Zentralpunkt, dem absoluten Monarchen, einnimmt. Damit stehen wir wieder an dem letzten Grund der Typik: dem Erwachsen dieser Dramen aus der Hofwelt, die ja im Höchstmaße eine stilisierte und auf einfachste menschliche Generalnenner gebrachte Welt ist.

Man hätte denken mögen, daß ein Drama, das in diesem Ausmaße von der Liebe, doch dem allerpersönlichsten Erleben des Menschen beherrscht ist, dies in seinem Wesen spiegeln müsse. Man ist erstaunt, das Fehlen aller lyrischen Stimmungen festzustellen. Sie fehlen sogar noch in den mannigfachen Metaphern, die man dem Dryden'schen Drama zum Vorwurf gemacht hat, in überraschender Weise. Es ist auffällig, daß eine Vergleichsform immer und immer wiederkehrt: die des Schiffbruch leidenden Seefahrers [1]), überhaupt des Wassers, das sich eben nicht fassen läßt und in seinem Wogen der Geisteshaltung so eng entspricht [2]). Als ein dritter maßgebender Motivkreis steht daneben Sturm und Wind [3]): auch da das Fließende und Stoßhafte. Bei allen dreien aber kann von Lyrik durchaus nicht gesprochen werden, in ihrer Bewegtheit stehen diese Beispiele durchaus sinngemäß und wirklich als Landmarken in diesem so überaus bewegten Drama.

Dennoch ist das Staunen eigentlich unangebracht: lyrisch-idyllische Stimmung läßt sich ja nicht erwarten, wo es keinen

---

[1]) Auf etwa hundert Metaphern entfallen über zwanzig, die das Bild des Schiffbruchs und Untergangs bringen, ein bedeutsamer Prozentsatz.

[2]) Conq. B II, 2:
„Like open seas we seldom are at rest".

[3]) Etwa Conq. A I, 1:
„Almanzor, like a tempest that outrides the wind..."
und „I'll face this storm that thickens in the wind."

Liebesbesitz gibt[1]). Nie im Ablauf des Dramas tritt ja die Liebe heraus aus dem Zustand der Bedrohung und des in Frage-gesetzt-seins. Nie wird Liebesgespräch laut, das aus der Ruhe gegenseitigen Besitzes wüchse: es sind irgendwie immer Streitgespräche, die dazuhin nicht das Wesen der Liebe berühren, sondern zumeist die äußeren Liebesbeziehungen. Also auch da vermag der Wesenskern des Menschen die äußere Formenfülle nicht zu durchstoßen: auch die Liebe vermag die Individualität aus dem Banne des Dekorums nicht zu lösen.

Sie vermag es schon deshalb nicht, weil sie selber ja in das höfische Gewebe ganz fest hineinverflochten ist. Man muß sich erinnern, daß eine Trennung der Staatshandlung und der Liebeshandlung nicht möglich ist. Versuchte man die Fäden aus ihrer Verbundenheit zu lösen, so zerstörte man damit das Gewebe völlig: eine Conquest of Granada, ein Aureng-Zebe leben völlig aus der Verschlingung von Erotik und politisch-strategischem Geschehen, in Tyrannic Love tritt an die Stelle der Politik weithin das Religiöse, doch ändert sich damit das Wesen des Dramas durchaus nicht. Dieses Gebundensein[2]) fordert notwendig die festgelegte — damit typisierte —, nicht die freie Persönlichkeit.

Ist es nicht auffällig, daß e i n e menschliche Beziehung dem heroischen Drama völlig fehlt: die Freundschaft? Nicht, daß der Mensch isoliert bliebe und rein für sich lebte und wirkte. Aber über das Wirken für den andern hinaus, zu dem man durch seine Ritterehre verpflichtet ist, bestehen keine Beziehungen. Es ist eine durchaus mechanische, damit typische, gegenseitige Hilfeleistung, die in ihrer krassen Unmenschlichkeit vielleicht am deutlichsten wird in einem Abschnitt der Conquest of Granada:

Abd.: „When I shew my title, you shall see
I have a better right to reign than he.

[1]) An einer Stelle der heroischen Dramen finden wir nun doch Idyllik: da wo Palmyra vor dem Prinzen Leonidas die Geschichte ihrer Liebe noch einmal vorüberziehen läßt (Marr. à la Mode II, 1). Dies ist aber die einzige Stelle, wo um eine schon bestehende Liebe — wo also dieser Besitzzustand schon geherrscht hatte, anders als im Aureng-Zebe, wo freilich die Liebe auch schon vorher besteht, aber nicht als Besitz — gekämpft wird.

[2]) Maid. Queen I, 3:
I cannot love.
Shall I, — I, who was born a sovereign queen
Be barred of that which God and nature gives
The meanest slave — a freedom in my love?"

Alm.: It is sufficient that you make the claim;
You wrong our friendship when your right you name.
When for myself I fight I weigh the cause;
But friendship will admit of no such laws:
That weighes by the lump, and when the cause is light
Puts kindness in to set the balance right.
True, I would wish my friend the juster side;
But, in the injust, my kindness is more tried." [1])

Trotz des friend und friendship hat die Haltung Almanzors mit Freundschaft auch nicht das Geringste zu tun. Solches Beispringen, bei dem er nach der Gerechtigkeit der Sache, der er zum Sieg verhilft, nicht fragt, geschieht, weil es eine Gelegenheit ist, sich zu bewähren, seinen Wert zu beweisen: eine äußerliche Argumentation, die an einen irgendwie menschlichen Wesenskern nicht heranreicht. Es ist immer dasselbe Bild der Beherrschung allen Geschehens von einem Ideal aus, das beiseiteschiebt, was sich diesem Ideal nicht fügen will und damit die Fülle der Möglichkeiten einengt.

Die Gefahr, die in einer solchen Einengung der Möglichkeiten liegt, ist nun umso größer, je größer der Kreis derer ist, die auf solch eingeengtem Raume sich bewegen. Was dem französischen Theater als Vorwurf gemacht wird, daß der Kreis der Spieler zu eng gezogen ist und in diesem an sich engen Kreis das Hauptgewicht einseitig noch auf e i n e Person beschränkt wird, bewahrt es vor der Gefahr, sich allzusehr zu wiederholen, der das heroische Drama Drydens doch weithin unterlegen ist. Er hat wohl mehr Figuranten auf der Bühne, aber sie alle spielen doch im Grunde dieselbe Rolle; der eine freilich mit positivem, der andere mit negativem Vorzeichen. Hört man aber nicht in jedem Augenblick scharf zu, behält man nicht die Bühne scharf im Auge, um ja den jeweiligen Sprecher nicht aus dem Blick zu verlieren, so läuft man Gefahr, aus dem was gesagt wird, nicht mehr ablesen zu können, von wem es gesagt wird. Die Gefühle der Schurken und der Edelleute sind sich so gleich und werden dazu noch gleich Wort, da sie auf denselben Richtungspunkt höfischer Größe und Stellung in der Welt oder der Liebe einer schönen Frau gerichtet sind, daß man sie nicht auseinanderhalten kann. Höchstens haben die Schurken noch den einen Vorteil, daß sie ein Motiv, das beim Heros freilich auch da ist, offener sich aussprechen

[1]) Conq. A III, 1.

lassen: den Ehrgeiz. Freilich ist auch der Motiv neben dem Hauptmotivträger Liebe. Immerhin aber kann von da aus eine Gestalt wie Lyndaraxa entstehen, die tatsächlich als volle Persönlichkeit viel eher faßbar wird als eine Almahide — man darf vielleicht auch da noch einmal eine Filmparallele anziehen: Gegenüber der blonden Untadeligkeit und Unantastbarkeit der Heldin wirkt die, schon äußerliche, Schwärze und größere Beweglichkeit des Vamp wohltuend und die häßlichen und unschönen Züge prägen sich tiefer ein. Auch Lyndaraxa will Liebe, aber sie will noch mehr: Macht. Und es ist eine der genialsten Stellen im Drama Drydens, wie er diesen Machthunger Wort werden läßt. Da verrät es sich, daß er nicht aus Mangel an Können Psychologie sonst vermissen läßt!

„Why would you be so great?
Lynd.: Because I've seen
This day what 'tis to hope to be a queen.
Heaven, how you all watched each motion of her eye!
None could be seen while Almahide was by,
Because she is to be — her majesty!
Why would I be a queen? Because my face
Would wear the title with a better grace.
If I became it not, yet it would be
Part of your duty, then, to flatter me.
These are but half the charms of being great.
I would be somewhat, that I know not yet.
Yes, I avow the ambition of my soul,
To be that one, which lives without controul!
And that's another happiness to me:
To be so happy as but one can be." [1])

Ein besserer Abschluß ließe sich wohl kaum denken, als diese Worte, in denen die Welt, aus der und für die Dryden seine heroischen Dramen schrieb, wie in einem Brennspiegel sich zusammenfindet.

---

[1]) Conq. A II, 1.

Literaturangabe.

A) Die Werke Drydens:

[1]) The dramatic works of J. Dryden vols. 1—8 ed. Scott/Saintsbury, Edinburgh 1882.

[2]) the best plays of J. Dryden vols. 1/2 w. intr. b. G. Saintsbury Mermaid Series London.

[3]) the poetical works of John Dryden ed. W. D. Christie, Globe Ed. London 1925.

[4]) the poems of John Dryden ed. I. Sargeaunt, London 1910.

[5]) Essays of J. Dryden vols. 1/2 ed. W. P. Ker. Oxford 1900.

B) Die übrige Literatur:

[6]) Ludovico Ariosto, Der rasende Roland, übers. v. A. Kissner, 2 Bde. München 1908.

[7]) D. D. Arundell, Dryden and Howard 1664/1668. Cambridge 1929.

[8]) Samuel Butler, Works vol. 3 in Cambridge Engl. Classics. Cambridge 1928.

[9]) David Baas, Drydens heroische Tragödie. Diss. Freiburg 1911.

[10]) Beaumont/Fletcher, Works vols. 1—14. Edinburgh 1812.

[11]) William H. Bohn, The Development of John Dryden's literary Criticism. P. M. L. A XXII, 1.

[12]) Boileau-Despréaux, Oeuvres ed. Ch. Gidel vol. 1—4. Paris 1873.

[13]) F. Brunetière, Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française. 4e série 2. ed. Paris 1894.

[14]) Cambridge History of English Literature Bd. 8 c. 1. 2. 5.—10. (the Age of Dryden) Cambridge 1912.

[15]) L. Charlanne, L'influence française en Angleterre au 17me siècle. Paris 1906.

[16]) L. N. Chase, The English heroic play. New York 1903.

[17]) L. G. Child, The rise of the heroic play. M. L. N. 1904.

[18]) George St. Collins; Dryden's dramatic theory and praxis. Diss. Leipzig 1892.

[19]) Pierre Corneille, Oeuvres 12 vol. ed. Marty-Laveaux. Paris 1862 bis 1868.

[20]) W. J. Courthope, History of English poetry vols. 3. 4. London 1903.

[21]) Benedetto Croce, Ariost, Shakespeare, Corneille; deutsch. Wien 1922.

[22]) Sir William Davenant, Works vol. 1—5 in: Dramatists of the Restoration. Edinburgh 1873.

[23]) B. Dobrée, Restoration Tragedy 1660/1720. Oxford 1929.

[24]) Mark van Doren, The poetry of J. Dryden. New York 1920.

[25]) „John Dryden" Quarterly Review Bd. 146 (1878).

[26]) Fritz Eisinger, Das Problem des Selbstmordes in der Literatur der englischen Renaissance. Diss. Freiburg 1925.

[27]) T. S. Eliot, Homage to J. Dryden. Hogarth Essays nr. 4. London 1924.
[28]) Walter Fleming, Die Auffassung d. Menschen im 17. sc. Dtsch. Vjahrschr. f. Lit. Wiss. Bd. 6.
[29]) R. Garnett, The Age of Dryden. London 1895.
[30]) John R. Green, A short history of the English people. 3. rev. ed. London 1926.
[31]) H. J. C. Grierson, Cross currents in English literature of the 17th century. London 1929.
[32]) P. Hamelius, Die Kritik in der englischen Literatur des 17. und 18. sc. Leipzig 1897.
[33]) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18. sc. Bd. 1, 2. Aufl. Braunschweig 1865.
[34]) Franz Heigl, Die dramatischen Einheiten bei Dryden. Diss. München 1912.
[35]) P. Holzhausen, Dryden's heroische Dramen. Engl. Studien Bd. 13. 15. 16. Leipzig 1889/92.
[36]) Samuel Johnson, Lives of the English poets. London Everymans Library Nr. 770/771.
[37]) Ben Johnson, Plays ed B. Nicholson 3 vol. Mermaid Series. London 1894.
[38]) Keller/Fehr, Englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung. Handbuch der Lit. Wissensch. Berlin 1928.
[39]) V. Klemperer, Vom Cid zum Polyeucte, in: Neuere Sprachen Bd. 27.
[40]) V. Klemperer, Französische Klassik. in: Vom Geiste neuer Lit. Forschung. Berlin 1925.
[41]) Klemperer/Hatzfeld/Neubert, Die romanischen Literaturen von der Renaissance bis zur französischen Revolution. Handbuch d. Lit. Wiss. Berlin 1931.
[42]) G. Lanson, Corneille, in: les grands écrivains français Nr. 39, Paris 1898.
[43]) Legouis/Cazamian, Histoire de la littérature anglaise. 3. ed. Paris 1929.
[44]) Alan Lubbock, The Character of John Dryden. London 1925.
[45]) Frank L. Lucas, Seneca and Elizabethan Tragedy. Cambridge 1922.
[46]) Lord Macaulay, The Life and works of... Bd. 1—4. Edinburgh Edition London 1898.
[47]) Christopher Marlowe, Life and works of... ed. R. H. Case Bd. 2 (1930), Bd. 3 (1931), Bd. 5 (1932).
[48]) A. Mulert, Pierre Corneille auf der englischen Bühne und in der englischen Uebersetzungsliteratur des 17. sc. Münchener Beiträge Bd. 18, 1900.
[49]) H. Naumann/G. Müller, Höfische Kultur. Dtsche Vjahrschrift für Lit. Wiss. u. Geistesgeschichte, Buchreihe Bd. 17 (1929).
[50]) G. H. Nettleton, English Drama of the Restoration and 18th Century 1642/1780. New York 1914.

51) A. Nicoll, An Introduction to dramatic theory. London 1923.
52) A. Nicoll, Dryden as an adapter of Shakespeare. London 1922.
53) A. Nicoll, The Origin and types of the heroic tragedy. Anglia 44.
54) A. Nicoll, A history of Restoration Drama 1660—1700. Cambridge 1923.
55) A. Nicoll, Letter-Dryden, Howard and Rochester. T. L. S. 1921 (13. I.)
56) B. J. Pendlebury, Dryden's heroic plays: a study of the origins. London 1923.
57) R. Petsch, Gedanken über den Aufbau des Dramas, in: Zwischen Philosophie und Kunst. Leipzig 1926.
58) R. Petsch, Zur inneren Form des Dramas. Euphorion 30.
59) M. L. Poston, The origin of the heroic play. M. L. R. 1921.
60) O. Riedel, Dryden's Influence on the dramatic literature of England. Diss. Rostock 1878.
61) M. Rosbund, Dryden als Shakespeare-Bearbeiter. Diss. Halle 1882.
62) G. Saintsbury, Dryden, in Engl. Men of letters 1881.
63) G. Saintsbury, History of the French novel. 2 vols. London 1917.
64) G. Saintsbury, A history of criticism and literary taste in Europe. Bd. 1 (4. ed.) Bd. 2. 3. (5. ed.) London 1922/29.
65) F. E. Schelling, English Drama. London 1914.
66) Walter F. Schirmer, Chaucer Shakespeare und die Antike. Vorträge der Bibliothek Warburg 1931 (im Manuskript eingesehen).
67) M. Sherwood, Dryden's dramatic theory and practice. Yale Studies IV. Boston 1899.
68) Ed. Siegert, Roger Boyle, Earl of Orery und seine Dramen. Wiener Beitr. zur engl. Philol. 23. 1906.
69) „The Spectator" Nr. 39. 40. 42. 44. 338. 438.
70) O. Speerschneider, Metrische Untersuchungen über den heroischen Vers in John Drydens Dramen. Diss. Halle 1897.
71) J. E. Spingarn, The literary criticism of the Renaissance 2. ed. New York 1908.
72) „Stage Speech" T. L. S. 1929 (19. XII.)
73) H. Taine, Histoire de la littérature anglaise. Buch 3. Paris 1863.
74) Torquato Tasso, Das befreite Jerusalem. Uebers. v. I. D. Gries, 6. Aufl. Leipzig 1844.
75) A. Tüchert, Dryden als Dramatiker in seinen Beziehungen zu M. de Scudéry's Romandichtung. Programm Zweibrücken 1885.
76) A. W. Verall, Lectures on Dryden. Cambridge 1914.
77) G. Villiers, The Rehearsal. Engl. Textbibliothek ed. Hoops Bd. 9. Heidelberg 1904.
78) B. M. Wagner, Restoration Heroic Drama T. L. S. 1926 (2. IX.)
79) O. Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste. Philos. Vorträge. Berlin 1917.
80) O. Walzel, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Handb. der Lit. Wissensch. Berlin 1925.

[81]) O. Walzel, Barockstil in der Dichtung, in: Schönere Zukunft IV. Wien 1928.
[82]) A. W. Ward, History of Engl. dramatic Literature 2. ed. London 1899.
[83]) W. Weisbach, Barock als Stilphämomen. Dtsche Vjahrschr. für Lit.Wiss. Bd. 2. 1924.
[84]) G. Weise, Das „gotische" oder „barocke" Stilprinzip der deutschen und der nordischen Kunst. Dtsche. Vjahrschr. für Lit.Wiss. Bd. 10; 1932.
[85]) H. O. White, Dryden and Descartes. T. L. S. 1929 (19. XII).
[86]) John H. Wilson, The influence of Beaumont and Fletcher on Restoration Drama. Ohio State University Studies. Contributions in Languages and Literature n. 4; 1928.
[87]) Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 7. Aufl. München 1929.

Lebenslauf.

Geboren am 17. Oktober 1907 zu Stuttgart als Sohn des Oberstudiendirektors Eugen Mann und seiner Gattin Johanna, geb. Sigel.

1913—1915: Elementarschule Stuttgart.

1915—1921: Eberhard-Ludwigs-Gymnasium Stuttgart.

April 1921: evg.-theol. Landexamen.

1921—1923: evg.-theol. Seminar Maulbronn.

1923—1925: evg.-theol. Seminar Blaubeuren.

Febr. 1925: Reifeprüfung und evg. Konkursprüfung.

1925—1929: Studium der evg. Theologie an den Universitäten Tübingen (Stift) und Berlin.

Febr. 1929: 1. theol. Dienstexamen; vom Kirchendienst beurlaubt.

Seit 1929: Studium der Neu-Philologie an den Universitäten Tübingen und Berlin.

Es sei mir gestattet, an dieser Stelle meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Walter F. Schirmer, für reiche Anregung in Vorlesung und Seminarübung und die liebenswürdige Förderung bei meiner Arbeit aufrichtigen Dank zu sagen.

Wolfgang Mann.